

Doina Lemny

# BRÂNCUŞI

*Cumintenia pământului – opera unică*



*La Sagesse de la Terre – une œuvre unique*

*The Wisdom of the Earth – a Unique Work*

Doina Lemny

# BRÂNCUŞI

*Cumințenia pământului – operă unică*

*La Sagesse de la Terre – une œuvre unique*

*The Wisdom of the Earth – a Unique Work*

Editura  Brâncușî





*Cumințenia pământului*, 1907, piatră,  
colecția Paula Ionescu și Alina Șerbănescu, București

S-ar părea că totul a fost spus despre *Cumințenia pământului* și despre *Sărut*, despre sursele și semnificația lor. Cum s-a întâmplat întotdeauna în cazul lui Brâncuși, aceste opere create la începutul secolului XX și care au marcat o ruptură cu sculptura naturalistă și simbolistă, și chiar cu creația de început a artistului, impregnată de academism, au atras imediat atenția comentatorilor și au suscitat polemici aprige. Scriitorul român Alexandru Vlahuță descrie *Cumințenia pământului* ca pe „o momâie cioplită-n piatră, care ar închipui o femeie goală, ce săde cu adevărat foarte cuminte, în capul oaselor, cu genunchii și brațele zgribulit strânse în atitudinea unei ființi pătrunse de frig – de frigul eternității exprimat de o figură largă, asimetrică, modelată cu o sugestivă naivitate de primitiv, ochi care nu privesc afară, ci în lăuntru, în misteriosul infinit din lăuntru. Ai zice o divinitate ciudată...”<sup>1</sup>.

În 1910, când Brâncuși trimite la București pentru a nouă expoziție a Tinerimii artistice<sup>2</sup>, *Cumințenia pământului* și *Sărutul*<sup>3</sup>, sculptate în 1907, presa românească se dezlănțuie. Obișnuiați cu sculpturile pe care le expunea compatriotul

lor încă din perioada studiilor lui la București și apoi cu cele realizate după instalarea sa la Paris, ca *Ecorșeul* (ghips, 1902), o operă de ucenicie, *Copilul* (ghips, 1906), *Portretul pictorului Dărăscu* (ghips patinat și bronz, 1906) sau *Supliciul* (bronz, 1907), jurnaliștii și criticii de artă își manifestă uimirea în fața „acestei piese arheologice, găsită, dezgropată din cine știe ce nisipuri ale Egiptului”<sup>4</sup>. Fostul său profesor de etnografie și de istoria artei de la Școala națională de Belle-Arte din București, Alexandru Tzigara-Samurcaș, consideră *Cumințenia pământului* „ca o glumă nereușită, o rătăcire, o negațiune voită a artei, care nu trebuie acceptată”. Ea este „în contradicție evidentă cu toată tradiția estetică”<sup>5</sup>.

În schimb, scriitorul român N. D. Cocea se bucură că descoperă opere deosebite care „au darul să turbure noțiunile curente asupra frumosului, un frumos banal și plat, asa cum îl concepe burghezia noastră amatoare de artă”<sup>6</sup>. Scriitorul și pamfletarul are fără îndoială intuiția unei schimbări esențiale în sculptură și, în consecință, a receptării ei viitoare. Dacă N. D. Cocea nu se lansează în nicio comparație întâmplătoare, mulți sunt aceia care caută sursa de inspirație a acestei sculpturi în cele mai exotice arte milenare, de la Egiptul antic la Persia sau la India, pe care le cunosc din literatura disponibilă în școlile de artă românești din epocă, unde aceste discipline sunt predate. Brâncuși însuși a urmat, în timpul școlarității sale la București între 1898 și 1902, cursuri de istoria artei și estetică predate de profesori formați în mare parte în Franța și în Germania<sup>7</sup>.

Asemănarea formală a *Cumințeniei pământului* cu idolii din diferite culturi mediteraneene îl face pe cronicarul de la *Universul* din 9 mai 1910 să explice opera ca pe „o creație

inteligentă care se asemănă cu statuile antice miceniene”. Alți cronicari își pun întrebări asupra intențiilor lui Brâncuși: „oare artistul voiește cu tot dinadinsul să întorcă sculptura cu șeapte mii de ani în urmă, la epoca pre-memfitică?”<sup>8</sup>. Dar nici unul din aceste articole nu face aluzie la o posibilă influență din arta africană – necunoscută în acea vreme în România –, și nici la o anume influență din arta tradițională românească. Asemenea interpretări se vor multiplica cu câțiva ani mai târziu și vor da loc unei veritabile dispute între specialiști. Trebuie constatat că criticii epocii sunt interesați mai mult de



*Sărutul*, 1907, piatră  
Muzeul de artă, Craiova

simbolistica operelor, de relațiile lor cu alții creatori, de reprezentativitatea lor, decât de procesul artistic, de cercetarea metodologică a procedeelor de creație la care sculptorul recurge sau de materialele folosite. În acest context, este de remarcat aprecierea mai pertinentă a lui Theodor Cornel care, detașându-se de orice idee preconcepută, consideră că „Opera lui este faptul unei ideizări. Forma l-a preocupat numai întrucât ea nu covârșește această tendință, și mai ales pentru că, prin expresia la care a ajuns, să dea mai mare intensitate acestei ideizări. [...] Opera lui Brâncuși – continuă el – se ține printr-o corelație strânsă între sensul ideei, atitudinea de repaus și mister, între armonioasa îmbinare de linii domoale (brațele, picioarele și spatele), și constructiva poziție a omului rustic. Acestei armonii Brancuși i-a dat o vervă sobră, sub cea mai desfășoare desprețuire a formelor clasice”<sup>9</sup>. Cornel vede în această sculptură nu numai o evocare a statuilor Tebei, dar mai ales o artă ce amintește pe aceea a pictorilor de icoane și a sculptorilor în lemn din țara sa. Prin această afirmație, el lărgește aria surselor indicând în același timp și puncte de reper precise.

Mai aproape de spiritul lui Brâncuși, artista româncă Cecilia Cutzescu-Storck, fermecată de opera compatriotului ei, își exprimă admirația pentru sculptura lui și dezacordul ei față de detractorii acesteia: „Statua Dțale Cumințenia Pământului primește și sfidează tōte aprecierile oricât de insultătoare”<sup>10</sup>. „Tare ai fost sus – apreciază ea într-o scrisoare ulterioară – când ai făcut-o și când mă gândesc că astia nici nu au priceput ce ai vrut...”<sup>11</sup> Preluând lucrarea după închiderea expoziției de la Tinerimea artistică, Cecilia Cutzescu-Storck o poate admira cu nesaț, asteptând cu tristețe separarea de ea,



*Cumințenia pământului*, 1907, piatră,  
colecția Paula Ionescu și Alina  
Şerbănescu, București



Rugăciune, 1907, bronz, Muzeul național de artă a României, București

când sculptura va fi încredințată cumpărătorului, inginerul Gheorghe Romașcu.

Scriitorul român Vasile Georgescu Paleolog, unul dintre cei mai apropiati prieteni ai lui Brâncuși – singurul căruia artistul i-a permis să scrie despre el<sup>12</sup> – publică la zece ani de la moartea artistului *Tinerețea lui Brâncuși*<sup>13</sup>. V. G. Paleolog aduce un elogiu poetic demersului sculptorului care, abandonând modelajul pentru a se dedica cioplitului, redescoperă în primul deceniu al secolului al XX<sup>lea</sup> o tehnică primitivă. El propune o analiză a parcursului artistic al lui Brâncuși, încă de la formarea sa academică până la ruptura pe care o produce pentru a-și forma stilul propriu, pe care îl va afirma în creațiile ulterioare. El evocă în detaliu procesul creației lui Brâncuși și comentează cele trei sculpturi majore ale tinereții lui, care au marcat această ruptură față de operele sculptate la terminarea școlarității sale la București, apoi față de cele realizate la Paris, sub diferite influențe, dintre care acelea ale fostului său profesor Antonin Mercié și ale lui Rodin: „Operele majore ale tinereții lui Brâncuși au fost trei: *Rugăciunea*, *Sărutul* și *Cumințenia pământului*. Toate trei cu făcut și cu tîlc deosebit unul de altul, dar toate purtînd aceeași pecetie a gîndului și de propovăduire a calei întoarse a sculpturii spre întînia ei vîrstă, de curățenie, de simplicitate și de înălțare în drumul ei de odinioară, fără să se mai lase pradă factificării de deșertăciune a falacioaselor emoții și nici retoricilor vanei perfecțiuni a formelor care totuși, se știe, ca nu sînt stînde niciodată, fără încetare, ele fiind deveninde”<sup>14</sup>.

În America, istoricul de artă Sidney Geist propune o interpretare diferită a artei lui Brâncuși într-un studiu amănunțit al acestor sculpturi create în aceeași perioadă, dintre care

*Cumințenia pământului și Sărutul* se disting printr-o „stabilitate a permanenței”<sup>15</sup>. Investigațiile sale merg și mai departe de declarațiile sculptorului pe care prieteni sau anumite cunoștințe le-au consemnat, considerându-le ca o cheie în decriptajul unora dintre aceste opere. Luând distanță față de influențele nostalgitice ale mediului românesc din care numeroase personalități evocă influența artei populare și a tradițiilor pentru a explica sensul acestor opere, Sidney Geist examinează fiecare episod din viața sculptorului și ia în considerare toate persoanele din anturajul său, care ar fi putut să fie modele pentru Brâncuși. Astfel, în legătura cu *Cumințenia pământului*, el construiește o teorie în jurul unui presupus model: fiica patronului restaurantului de la Craiova unde Tânărul artist a lucrat<sup>16</sup>. Ca argument al acestei teze, el prezintă reproducerea fotografică a unui bust, astăzi dispărut<sup>17</sup>, document transmis de Barbu Brezianu care n-a scris niciodată că această sculptură ar fi constituit modelul pentru *Cumințena pământului*<sup>18</sup>. Evocând momentul acestei „descoperiri”, Sidney Geist afirmă că Brezianu ar fi aprobat verbal această identificare<sup>19</sup>. Totuși, întrebarea pe care ne-o punem cu deosebire nu este de a regăsi modelul acestei opere, dacă acesta ar fi existat vreodată, ca în anumite cazuri din sculpturile sale, ci de a înțelege modul în care sculptorul a ajuns la această metamorfoză al cărei rezultat este departe de a fi un portret identificabil. Exegetul american analizează acest demers aducând numeroase argumente în cartea lui *Sărutul*<sup>20</sup>, motiv pe care sculptorul îl va dezvolta într-o serie timp de aproape patruzeci de ani. Ca o parte din cercetători, Sidney Geist consideră că „*Cumințenia* devine *Sărutul*, dar [că] metamorfoza nu este de ordin strict formal”<sup>21</sup>. El revine apoi la investigarea etapelor din biografia artistului,

considerând poziția ghemuită a celor două femei din *Cumințenia pământului* și din *Sărut* ca o tentativă de a se ascunde, de a-și acoperi goliciunea, care nu trebuie dezvăluită.

Din cele aproximativ cincizeci de piese sculptate timp de trei ani și jumătate de la sosirea lui la Paris și până în 1907, Brâncuși a păstrat numai trei (pe care le va trimite mai târziu la expoziții, mai întâi în România), care poartă semnele trecerii la cioplirea materialului. El redescoperă această tehnică foarte veche, încă din epoca de piatră și o adoptă ca pe o metodă de lucru care-i permite să intre în contact direct cu materialul dur pe care artistul trebuie să-l îmblânzească. Șlefuirea cere cu siguranță mai mult timp și mai multă răbdare decât modelajul, ceea ce-i dă artistului timpul de a medita, de a intra într-o adevărată comuniune cu materia. Pentru Brâncuși, această regăsire a fost o etapă fericită, pentru că ea s-a petrecut într-un moment decisiv al carierei sale și pentru că, firea lui meditativă, solitară și secretă îl predispunea la a reflecta timp îndelungat în fața unui bloc de piatră pe care să-l transforme lent, într-un fel de ceremonie mistică. Operele pe care le-a realizat în această perioadă datorită acestei întoarceri către metodele ancestrale ale sculpturii constituie pentru creația sa ulterioară elemente fundamentale care-l vor ajuta să se detașeze de formația sa academică și de asemenea de arta contemporanilor săi.

Putem să ne întrebăm în ce constă singularitatea acestei statuete în piatră calcaroasă pe care Brâncuși a recuperat-o din catacombele din Paris<sup>22</sup> și care evocă sculpturile pe care le-a văzut în muzeele de antichități de la Viena sau de la München, în lunga sa călătorie traversând Europa, spre Paris, și apoi în repetatele sale vizite la Luvru. Este o bizară siluetă

înfățișând un nud feminin ghemuit cu genunchii strânși acoperind pe jumătate brațele reunite sub piept. Capul, exagerat de mare, cu părul ce-i acoperă ceafa, este înfipt între umerii strâmți, ușor aduși în față. Doi ochi fără privire domină fața mare, cu buze groase și nasul turtit.

Această fizionomie a constituit subiectul multor analize dintre cele mai diverse: s-au sondat toate aspectele, de la dezechilibrul anatomic până la expresia psihologică și s-au efectuat adevărate expertize medicale, ca acelea evocate de filosoful român Constantin Noica: „Un poet român nu s-a ferit să o compare cu *Sfinxul* scriind: «Nu prin proporții și prin vechimea sa, fratele său mai mare, *Sfinxul*, o depășește»”<sup>23</sup>. Dar un medic român (doctorul Al. Olaru) pretindea că e vorba de „o cretină mongoloidă” intitulată în derâdere *Cumințenia pământului*”. Trecând în revistă toate argumentele medicului, Noica ajunge să constate asimetria acestei figuri statice care reunește pe de o parte trăsături feminine, iar pe de alta, trăsături masculine, ceea ce alcătuiește o ființă complexă care ar include „Multiplul în Unul [...] – o jumătate care ar fi aceea a naturii și cealaltă a reflecției, a umanului, a culturii”<sup>24</sup>. N-ar fi vorba aici, chiar dacă Noica nu precizează, de ideea androginității? Această idee este amplu dezvoltată de Cristian-Robert Velescu care argumentează faptul că sculptorul a fost profund influențat de *Banchetul* lui Platon și că este preocupat de teoria filosofului grec despre cele trei genuri<sup>25</sup>. Coperta unei culegeri din textele lui Platon găsite în biblioteca sculptorului constituie unul din argumentele sale. Brâncuși citea puțin, dar nu este numai o întâmplare faptul că lucrări de filosofie se găseau în biblioteca lui<sup>26</sup>. Totuși, dacă cita numele lui Platon sau al lui Socrate în discuțiile sale la atelier

în fața prietenilor și a admiratorilor, aceasta nu era neapărat mărturia unei cunoașteri aprofundate a scrierilor lui Platon și a discursurilor lui Socrate, ci mai degrabă semnul unor asimilări culturale grefate pe o fire meditativă și introvertită, hrănitoare de o experiență de viață precoce. Nu trebuie să uităm că Brâncuși provine dintr-un mediu țărănesc neinstruit și că a urmat două școli de artă mai ales pentru a-și fructifica talentul și pentru a-și desăvârși formarea lui de artist. De-a lungul acestui parcurs care-l va pune în situația de a cunoaște cele mai diverse medii, de la satul românesc la viața de la oraș din Craiova și apoi în capitală, la București, și până la Paris, el a sărit fără îndoială câteva etape în formarea lui intelectuală. Dar el purta în el o moștenire culturală și artistică românească de care s-a servit cu genialitate până la a provoca o veritabilă revoluție în sculptura secolului XX.

Către anii 1920, el va intitula două dintre sculpturile sale *Platon* și *Socrate*. Este perioada cea mai interesantă din punct de vedere al întâlnirilor în atelierul său din Impasse Ronsin și mai ales al prieteniei sale cu Erik Satie care a scris o operă ca *Socrate*, jucată pentru prima dată în 1920. În amintirile sale despre Brâncuși<sup>27</sup>, scriitorul Henri-Pierre Roché, prietenul lor comun, evocă influența compozitorului asupra parcursului spiritual al lui Brâncuși: „Satie [îl] uimea. El i-a transmis abilitatea dialogului, încrederea în sine, limpezimea. Brâncuși a fost discipolul lui Satie-Socrate”. Sculptorul se regăsește în Socrate, după cum se identifică în călugărul tibetan Milarepa, înainte chiar de a fi putut citi carteasă despre viața acestuia<sup>28</sup>. El a comunicat poate cu acesta traversând secolele datorită unui fond comun și mai ales a unei spiritualități indo-europene care reunește popoarele din

Europa orientală cu cele din Asia. Tocmai această legatură subtilă explică probabil multiplele controverse suscite de *Cumințenia pământului*.

În 1956, arheologii români, în cadrul săpăturilor arheologice aproape de Cernavodă (în Dobrogea), au descoperit numeroase obiecte de artă neolică pe care le-au clasat în cultura Hamangia. Printre acestea, au identificat două statuete de o mare valoare artistică și simbolică pe care le-au numit *Gânditorul de la Hamangia și femeia lui*. Ele reprezintă un cuplu în care trăsăturile celor două personaje sunt bine definite: femeia, cu bazinul mare este întruchiparea maternității. Contemporani cu idolii cicladici cu care se asemănă întrucâtva (mai ales capul oblic cu trăsături proemintente susținut de un gât lung și puternic), aceste statuete ar fi putut fără îndoială constitui un argument important pentru aceia care văd sursa de inspirație a lui Brâncuși în arta preistorică românească – dacă ele nu ar fi fost date la iveală cu aproape cincizeci de ani după creația *Cumințeniei pământului*.

Se evocă adesea înrudirea acestei opere cu idolii cicladici. (fig. p. 16) Am putea să acceptăm o influență pe care aceștia ar fi exersat-o asupra lui Brâncuși. Dar desoperirea Cycladelor a fost și ea tardivă. În 1880, arheologul englez James Theodore Bent anunțase existența „unui vast imperiu preistoric”, a cărui studiu tocmai începea. Dar cu multe decenii mai târziu, în prima parte a secolului XX, arheologii greci – dintre care Christos Tsountas – au studiat personajele stilizate cu capul aplecat în spate, și mai ales figurile feminine a căror mărime se înscrie între 5 centimetri și talia aproape normală a femeii. Acești idoli-figurine aveau o funcție precisă: ele erau utilizate ca obiecte votive de proprietarii lor pe care-i însoțeau până în

mormânt, alături de alte elemente, precum lamele de obsidian. Silueta lor alungită, în poziție verticală – cu picioarele lipite în forma de fus, cu brațele împreunate în poziție canonică, cu capul dat pe spate în continuarea unui gât lung și puternic, cu un nas proeminent ce accentuează orientarea oblică – este mărturia unei epoci îndepărтate, ce datează de trei mii de ani înaintea erei noastre. Brâncuși le-a văzut cu siguranță, dar mai târziu, când ele au fost expuse în muzeu și reproduse în reviste, mult după descoperirea lor. El sculptase *Cumințenia pământului* cu o jumătate de secol înainte, suscitanđ interogațiile comentatorilor care vedeau în ea un idol preistoric.

În căutare de imagini concrete care ar fi putut inspira artistul, Sidney Geist indică mai multe opere de Gauguin. El citează mai cu seamă guașa intitulată *Eve bretonne* (1889) și desenul preparator, astăzi dispărut al picturii *D'où venons-nous?*



Gânditorul de la Hamangia și femeia lui, Muzeul național de istorie a României, București

*Que sommes-nous? Où allons-nous?* (1897), amândouă prezentate la retrospectiva Gauguin (1906) pe care Brâncuși a văzut-o cu siguranță. (fig. p. 20-21) El le-ar fi remarcat fără doar și poate la Salonul de toamnă de la Paris în octombrie 1906<sup>29</sup>, după cum ar fi văzut și desenul preparator al sculpturii *Figure accroupie* de André Derain. (fig. p. 18-19) Fără a pune la îndoială aceste supoziții, ne putem întreba totuși dacă Brâncuși a putut să fie impresionat de aceste opere încât să sculpteze o figură atât de asemănătoare cu cele ale lui Gauguin. Nu am putea admite că tot ceea ce a văzut la Paris, în Saloanele de artă, sau în vizitele sale frecvente la Luvru și la Muzeul Guimet, completa armonios ansamblul de imagini moștenite din tezaurul artistic al propriei sale țări și care îi oferea un bogat material de meditație?



*Idoli cicladici*, Muzeul de artă cicladică, Atena

Cei doi artiști au ajuns la o expresie asemănătoare, impregnată de o conotație primitivă și exotică la o distanță de zece ani prin căi diametral opuse. Într-adevăr Gauguin declară că a plecat din Franța în Tahiti pentru „a fi liniștit, pentru a se descotorosi de civilizație. N-am să fac decât artă simplă; – mărturisea el – pentru aceasta, am nevoie să mă cufund în natura virgină, să nu văd decât sălbatici, să trăiesc viața lor, fără a avea altă ocupație decât de a reda, cum ar face un copil, ceea ce concepe creierul meu cu mijloacele artei primitive, singurele valabile, singurele adevărate”<sup>30</sup>.

Brâncuși are o altă experiență de viață: părăsindu-și țara, în care creația artistică populară coexista cu legendele și practicile rituale ancestrale, el descoperă la vîrstă adultă societatea modernă occidentală, rezultat al unui amestec de culturi, el descoperă de asemenea artele asiatici mai ales vizitând muzeul Guimet din Paris. Toate aceste informații vizuale se interferează și se compun în mentalul artistului formând mai mult sau mai puțin conștient un fel de muzeu interior din care se va hrăni mereu. Ceea ce a determinat pe cercetători să facă o paralelă între Brâncuși și Gauguin este probabil atât această poziție de meditație a *Cumințeniei pământului* și a *Evei* cât și caracterul ei atemporal. Cu toate acestea, celealte caracteristici sunt diferite, de la poziția corpului și situarea lui în spațiu și până la titlul, care la Gauguin desemnează un personaj mitic – *Eva* – în timp ce la Brâncuși – *Cumințenia pământului* – pune un voal pe intențiile creatorului. Dacă traducem cuvânt cu cuvânt această expresie populară românească frecvent folosită, se trădeaza sensul, care de altminteri n-are echivalent nici în franceză, nici în engleză. Desigur, traducerea cuvântului „cumințenia” dată de dicționar

este „modestie, castitate” (pentru femei)<sup>31</sup>, dar „Sagesse” nu acoperă toată complexitatea acestui termen. Sculptura aceasta a fost denumită întotdeauna de către artist cu titlul ei românesc, *Cumințenia pământului*. Într-adevăr, cumpărată de inginerul român Gheorghe Romașcu sfătuit de un prieten de-al lui Brâncuși, pictorul Gheorghe Petrașcu, și expusă pentru prima oară în 1910 la București, ea a aparținut întotdeauna colecțiilor românești, precum majoritatea operelor de început.

Nu putem ignora și faptul că folosirea anumitor expresii populare a suferit ușoare modificări de la un secol la altul. Brâncuși s-a hrănит în copilăria și tinerețea lui din acest tezaur folcloric din regiunea lui. În intimitatea atelierului său, el consemna amintiri, poezii și chiar mici povestioare inspirate din tradiția Olteniei sale natale, respectând ortografia veche.

Ansamblul acestor note, publicat în mai multe volume<sup>32</sup> dovedește legătura intimă a artistului cu limba maternă care l-a însoțit până la sfârșitul vieții. Din această perspectivă, am revăzut mărturiile și aprecierile lui Vasile Georgescu Paleolog care, după ce a asimilat o bogată cultură artistică europeană, s-a retras în regiunea sa natală din sudul României, Oltenia lui Brâncuși. În pofida stilului încărcat și foarte colorat al



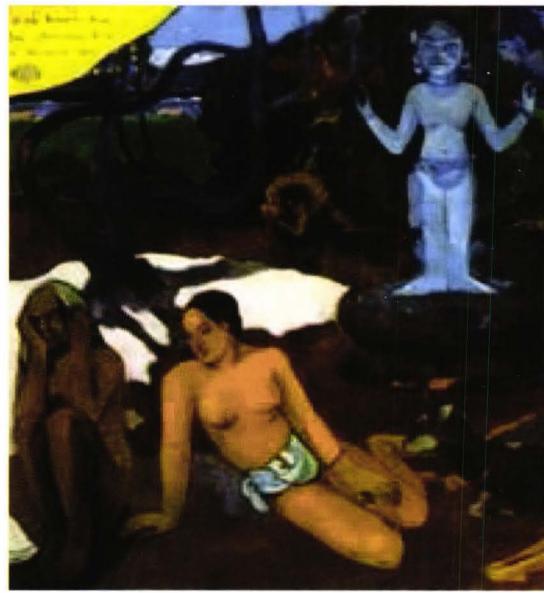
André Derain. *Figure accroupie*, 1906, gravură pe lemn, colecție particulară



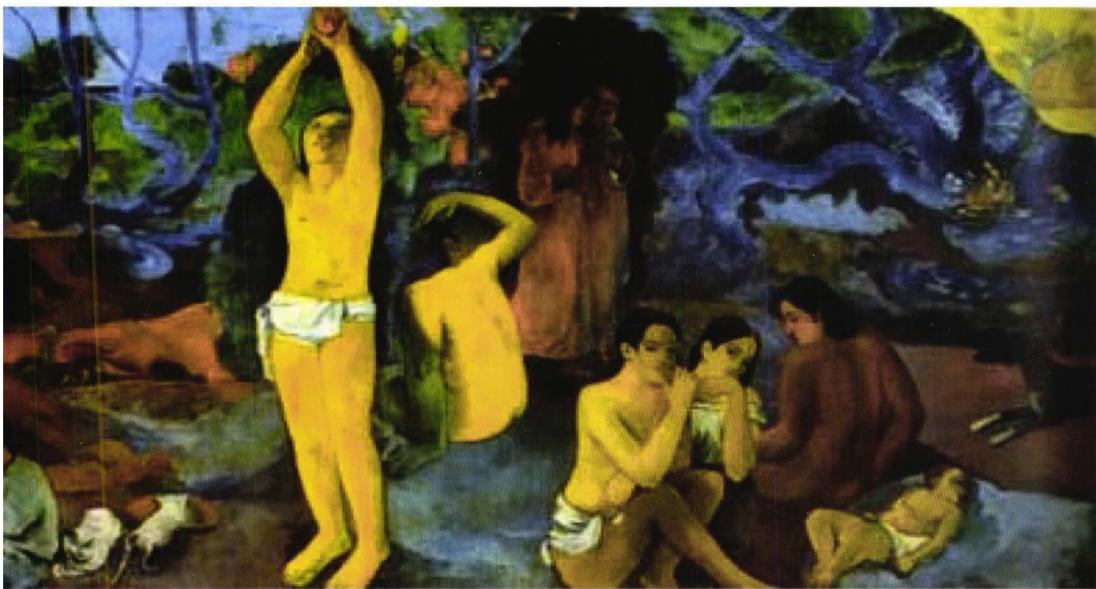
André Derain, *Figure accroupie*, 1907, piatră,  
[Cowering Figure], 1907, MUMOK - Museum  
Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien



Paul Gauguin, *Ève bretonne*, 1889, acuarelă și pastel, San Antonio Texas, Marion Koogler McNay Art Museum



Paul Gauguin, *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*, ulei pe pânză, 1897-1898, Museum of Fine Arts, Boston



cărții sale *Tinerețea lui Brâncuși*, el se apropie cel mai mult de o interpretare plauzibilă a acestei opere: „*Cumințenia pământului* pentru Brâncuși a fost un meliorativ ironic de apelație cu nuanță de reproș, uzuală graiului românesc, care arată tocmai contrariul, ca și «apa chioară», care e degenerarea apei limpezi, clare, precum ca și «n-aude, n-a vede, n-a greu pământului», pentru auditiv”<sup>33</sup>. Lansând această idee, scriitorul face aluzie la un episod de dragoste din viața lui Brâncuși pe care-l cunoaștea probabil dar pe care nu avea acordul să-l evoce pentru că artistului nu-i plăcea să dezvăluie și să explice anumite momente. Se știe în ce măsură el era discret și pudic, trăsături proprii mediului țărănesc din care provenea. Paleolog redă în cartea sa cuvintele sculptorului: „Căci a fost prea mare spaima mea ridicînd vălul *Cumințeniei pământului* – spunea el. Femeia nu trebuie niciodată dezvaluită – Isis trebuie să rămână acoperită sub cel puțin unul din cele 7 văluri ale ei, sub cel al misterului, care îi face și prețuire și nemurire” – repeta el. *Cumințenia pământului* a fost pentru mine ceea ce este în mai adînc femeia dincolo de psihologia voastră. Aceasta i-a fost cuvântul”<sup>34</sup>. Trecerea abia perceptibilă de la faptul real către legendă sugerează multitudinea de sensuri pe care această statuetă le poartă. Această siluetă feminină dezgolită care nu exprimă nici frumusețe, nici inteligență, este impresionantă prin aparența sa de modestie, de timiditate, de smerenie. O asemenea atitudine reținută aproape de evlavie și de devoțiune, care reunește în ea păcatul original cu căința și resemnarea în fața destinului, proiectează această figură feminină în eternitate. Dacă Brâncuși ar fi denumit-o numai „*Cumințenia*”, titlul n-ar fi avut aceeași forță. Dar „*Cumințenia pământului*” poate fi simțit mai degrabă ca un superlativ, precum „Regele regilor”,

decât ca un semn de legătură cu pământul cum s-a afirmat uneori<sup>35</sup>. Există în basmele românesti expresii ca „Frumoasa pământului”, „Ciuma pământului”, „Fiul câmpului”, dar nu „Cumințenia pământului”, expresie pe care Brâncuși o alege lăsându-se antrenat de magia cuvintelor. Când încercăm să decriptăm notele lui, scrise în franceză și mai ales în română, ne dăm seama că sculptorul, care avea ambiția să scrie și poezii și mici istorioare, își impune propria concepție a lumii în scriitura sa, prin limbaj, cum făcea și compatriotul său, scriitorul Ion Creangă (1837-1889)<sup>36</sup>. Asemănarea dintre cele două personalități este flagrantă: cu mai bine de cincizeci de ani înaintea lui Brâncuși, Ion Creangă s-a retras în bojdeuca sa din dealul Țicăului de la Iași creându-și spațiul propriu de viață, de lucru și de întâlniri cu diferite personalități ale vremii. Bojdeuca era, cum va fi mai târziu atelierul lui Brâncuși de la Paris, un laborator personal de creație unde pătrundeai cu curiozitate și respect. În poveștile și amintirile sale din copilărie, scrise într-o limbă savuroasă, presărată de expresii regionale, el compunea – fără intenția de a generaliza – portretul copilului etern și de pretutindeni. Natura umană, și mai ales copilăria, care n-a avut timpul să primească influența culturii, este peste tot la fel. Dacă românii sunt singurii în a se recunoaște în scrierile lui Ion Creangă este pentru că acestea sunt aproape intraductibile. Dar dincolo de limbaj, faptul uman este universal, ca acela pe care Brâncuși îl sublimiază în opera sa, mai ales în *Cumințenia pământului*. Chiar dacă limbajul sculpturii este înțeles peste tot, artistul român conferă adesea operelor sale o notă confidențială, atribuindu-le titluri greu de explicat. El se amuză astfel să numească *La Sagesse* o operă – diferită de *Cumințenia pământului* [*La Sagesse de la terre*]

– care apare în catalogul celui de-al optulea Salon al Asociației Artiștilor Aliați de la Londra în 1916, dar pe care va refuza în anii 1950 să o recunoască ca una ce ar fi fost realizată de el<sup>37</sup>. Această statuie, sculptată în 1909, aparține colecțiilor Institutului de Artă din Chicago, unde a fost înregistrată de muzeografi sub titlul de „Ancient Figure”, poate pentru că, raportată la *Cumințenia pământului*, a cărei piatră a fost bine şlefuită, aceasta din urmă, sculptată în piatră calcaroasă, pare ieşită din săpături arheologice. Aspectul ei neterminat nu caracterizează lucrul lui Brâncuși, dar ea face totuși parte din perioada de răscrucie, de până în anii 1910, a creației artistului, perioadă în care figurile pe care le sculptea păstrează aspectul static, atemporal, al blocului de piatră din care ele au fost cioplite. Această operă este mai înaltă și mai largă cu 6,5 cm decât *Cumințenia pământului*, după Sidney Geist, care vede în ea o sculptură posterioară a acesteia din urmă, din care ar fi provenit: îndepărând genunchii de piept, ea își acoperă pieptul cu mâinile ridicate și împreunate sub bărbie. Am putea de asemenea să vedem această poziție ca o etapă a unei mișcări mai simple, provenite din *Rugăciune*, sculptată și ea în 1907: ca și în aceasta din urmă, mâinile sunt ridicate spre bărbie și aproape încrucișate, dar ea este îngenunchiată. O simplă reposiționare pe călcâie, care-i dă mai multă stabilitate, îi conferă o atitudine de resemnare. Picioarele strânse sub corp formează o bază orizontală pentru trunchiul perfect drept, cu un cap mare, înfipt direct între umeri. Expresia feței nu mai este aceeași cu aceea a *Cumințeniei pământului*. Muzeografi Institutului de Artă din Chicago i-au atribuit un titlu mai vag: *Ancient Figure* [Figură veche]. V. G. Paleolog traduce acest titlu prin *Figură bătrână*. Am putea să ne întrebăm dacă



Brâncuși. *Wisdom* [Figură bâtrână]. 1909, piatră, The Art Institute of Chicago

scriitorul român nu s-a înșelat în privința termenului, pentru că există un echivalent mai adekvat al cuvântului „ancient”: „veche”. De ce nu a numit-o el „Figură veche”?

Poliglot, V. G. Paleolog n-a făcut nicio eroare de traducere. Cu toate că n-a explicat niciodată această denumire, el a văzut probabil în această figură șezândă poziția femeilor de la țară de altădată care se odihneau discutând în fața caselor și privind trecătorii. Putem să ne închipuim că acesta ar fi motivul pentru care el o numește „Figură bătrână”. În cele din urmă, pentru a scoate în evidență caracterul unic al *Cumințeniei pământului*, scriitorul român conchide: „Oricare ar fi valoarea de autenticitate a «Figurii bătrâne» este ușor de constatat că această sculptură nu are nimic comun cu *Cumințenia pământului*, pentru a îngădui măcar un fir de rubedenie între ele”<sup>38</sup>.

Dacă înrudirea dintre *Cumințenia pământului* și *Figură bătrână* se mai poate discuta, aceea cu *Sărutul* este unanim recunoscută. Ca toată seria *Sărutului*, *Cumințenia pământului* face parte din operele monolitice, stabile, ale căror forme rezultă din dialogul direct al sculptorului cu piatra. Spre deosebire de *Cumințenia pământului*, care nu va avea nici o variantă, *Sărutul* va rămâne timp de patruzeci de ani o temă de meditație pentru artist: el o va relua de nenumărate ori, reducând progresiv trăsăturile anatomicice, abia schițate în primele variante din 1907 și 1909, până la simplificarea maximă a formei care va deveni semn. Căci *Sărutul*, aşa cum l-a conceput Brâncuși într-un bloc de piatră, este simbolul uniunii dintre două ființe care, în îmbrățișarea lor formează o unitate. În acest parcurs de transformare a temei, artistul folosește motivul *Sărutului* ca element de arhitectură, integrându-l în *Coloana Sărutului* concepută pentru *Templul*

*descătușării*<sup>39</sup> sau în *Poarta Sărutului*, instalată în România și inaugurată în 1938. Începând cu anii 1920, el reia motivul *Sărutului* în desen și-l foloseste foarte adesea în corespondență sa de dragoste<sup>40</sup>, sub formă de frize sau de vignete, ca pe o adevarată semnătură.

Această serie cât și *Cumințenia pământului*, operă unică, reprezintă imagini atemporale și evocatoare ale unei culturi milenare pe care Brâncuși a intuit-o și pe care a avut geniul să și-o însușească într-un mod cu totul original. Prinț-un demers de eliberare a formei, el revine la arhetipuri cunoscute, dar scopul lui este de a transmite aceeași stare, aceeași „bucurie” pe care el însuși o resimte. El desacralizează miturile, păstrează distanța față de orice intenție religioasă, pentru că este profund atașat unei culturi tradiționale umanizatoare: el le face accesibile și le conferă în același timp un caracter de universalitate.

## Note:

- 1 „Cumîntenia pământului”, *Universul*, 7 decembrie 1910; cf. Pogorilovschi: „Cumîntenia pământului”, *Cele din urmă și cele dintii*. Târgu Jiu, Editura Fundației „Constantin Brâncuși”, 2002, p. 188.
- 2 11. IV-V. 1910, în localurile sale proprii, aproape de Primăria Bucureștiului.
- 3 Primul sărut care se găsește în colecția Muzeului de artă din Craiova era prezentat sub titlul de *Fragment de capitel* la expoziția din toamnă a societății Tinerimea artistică: 14. XI-XII.
- 4 Cf. Barbu Brezianu, „Receptarea lui Brâncuși în cultura românească 1898-1914”, *Constantin Brâncuși, destinul postum*, București, Editura Ministerului de interne, 2002, pp. 28-85; Vasile Ravici, *Arta română*, București, 1910, mai-iunie, p.55, nota 64.
- 5 Alexandru Tzigara Samurcaș, „Cronica artistică. Expoziția ‐Tinerimea artistică‐”, *Epoca*, București, 30 aprilie 1910 et *Convorbiri literare*, Iași, aprilie 1910; c. f. B. Brezianu, art. cit., p.56, nota 65.
- 6 Ioan Nicoară (pseudonim literar al lui N. D. Cocea, 1880-1949), Expoziția „Tinerimea artistică”, *Facla*, București, 10 mai 1910; c. f. B. Brezianu, art. cit., p. 56.
- 7 Vezi cartea lui Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc 1830-1892*, București, Meridiane, 1999 și mai cu seamă Anexa 12.
- 8 Lazăr Cosma, *Noua revistă română*, București, 25 april 1910; c. f. B. Brezianu, art. cit., p. 55.
- 9 Theodor Cornel, „Îndrumări noi în artă cu prilejul expoziției soc. «Tinerimea artistică», *Viața socială*, mai 1910, p. 308.
- 10 Scrisoare nedatată, probabil după 11 aprilie 1910, publicată în *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, ediție de Doina Lemny și Cristian-Robert Valescu, București, Humanitas, p. 181.
- 11 Scrisoare din 25 iunie [1910], Ibidem, p. 182
- 12 C. Brâncuși, Craiova, Ramuri, 1938; *A doua carte despre C. Brâncuși*, Craiova, Ramuri, 1944; C. Brâncuși, București, Forum, 1947.
- 13 București, Editura tineretului, 1967.
- 14 Op. cit., p. 209-210
- 15 S. Geist, *A Study of the Sculpture*, New York, Hacker Art Books, 1983, p. 162.
- 16 Sidney Geist, „La Sagesse or Cumîntenia pământului?”, Constantin Brâncuși, catalogue de l'exposition Städtische Kunsthalle Mannheim, 1976, pp. 91-99.
- 17 Acest bust este reproducă la pagina 24, n° 33, în *A Study of the Sculpture*, New York, Hacker Art Books, 1983.
- 18 Barbu Brezianu nu evocă acest bust și nici nu publică fotografie în edițiile succesive ale cărții sale *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, București, Editura Academiei, 1974, *Brâncuși in Romania*, 1976, *Brancusi in Roumanie*, Bucarest, All, 1998.
- 19 Sidney Geist mi-a confirmat acest fapt într-o corespondență și în ultima noastră conversație la Paris din 14 noiembrie 2003.
- 20 *The Kiss*, New York, Harper and Row, 1978.
- 21 «Le Baiser. Thèmes. Variations», *Le Baiser: Les Carnets de l'Atelier Brancusi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1999, p. 31.
- 22 Barbu Brezianu, op. cit., 1974, p. 123
- 23 „Essai sur la Sagesse de la terre”, Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou, Constantin Noica, *Brâncuși*, introduction, témoignages, Paris, Arted, 1982, p. 75.
- 24 Ibidem, p. 78
- 25 Cristian-Robert Valescu, *Brâncuși inițiatul*, București, Editis, 1993, p. 54.
- 26 Vezi Doina Lemny: „La bibliothèque de Brâncuși”, *L'Atelier de Brancusi. La collection*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1977, p. 232-240 și lista 241-249.
- 27 Henri-Pierre Roché, «Souvenirs sur Brâncuși», *L'Œil*, 1957, p. 16.
- 28 Traducerea în franceză a cărții: *Le poète tchèque Milarépa: ses crimes, ses épreuves, son nirvana* de Jacques Bacon a apărut la Paris în 1925; deci Brâncuși nu a putut să aibă cunoștință de ea înaintea acestei date.
- 29 Articolul citat, p. 92.
- 30 Interview dans *L'Écho de Paris* en 1891, citat de Françoise Cachin în *L'Œil*, octombrie 2003, p. 48.
- 31 S. Geist, art. cit., p. 95.
- 32 O mică parte comentată de mine a apărut în volumul *La Dation Brancusi. dessins et archives*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003. Toate screrile în română au fost publicate în 2004 la editura Humanitas, București sub titlu: *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească* (ediție de Doina Lemny, Cristian-Robert Valescu).
- 33 V. G. Paleolog, *Tineretea lui Brâncuși*, București, Editura Tineretului, 1967, p. 193
- 34 Ibidem, p. 197.
- 35 C. Noica, „Essai sur La Sagesse de la Terre” în op.cit. note 21: I. Pogorilovschi, „Cumîntenia pământului – o enigmă?”, *Cele din urmă și cele dintii*, Târgu-Jiu, editura Fundației Constantin Brâncuși, 2002; Cristian-Robert Valescu, op. cit., p. 55, în comentariul său asupra unui fragment din *Banchetul lui Platon*: „Astfel, citindu-l pe Platon, am aflat că sexul bărbatesc era, dintru început, pruncul Soarelui, cel femeiesc al Pământului, iar ambigenul al Lunei, aceasta împărtășindu-se din Soare și Pământ deopotrivă. Este deci natural ca după separarea ambigenului în părțile sale componente, partea bărbatescă să revină soarelui, iar cea femeiescă pământului”.
- 36 Comparație semnalată de George Uscătescu în prefața de la ediția românească, publicată la editura Meridiane din București în 1985, p. 9, a cărții sale: *Brancusi y el arte del siglo*, Madrid, Instituto Editorial Reus, s. d.
- 37 Sidney Geist, art.cit..nota 10, p. 99.
- 38 V.G. Paleolog se referă probabil la refuzul lui Brâncuși din 1955 de a-și recunoaște această lucrare.
- 39 V. G. Paleolog, op. cit. p. 64.
- 40 Proiect care n-a fost niciodată realizat.
- 41 El folosește acest motiv în aproape toate scrisorile adresate iubitei sale, Marthe Lebherz, de la New York, în 1926, unde se află pentru pregătirea expoziției la la Brummer Gallery, în corespondență cu Marina Chaliapine și cu ultima lui dragoste, Vera Moore, după cum am semnalat-o în *La Dation Brancusi. dessins et archives*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, pp. 212, 213, 214, 219.

# BRÂNCUŞI

*La Sagesse de la Terre – une œuvre unique*

*The Wisdom of the Earth – a Unique Work*

Il semble que tout ait été dit sur *La Sagesse de la Terre* et *Le Baiser*, sur leurs sources et leur charge philosophique. Comme ce fut toujours le cas pour Brancusi, ces œuvres créées au début du siècle, qui marquaient une rupture avec la sculpture naturaliste ou symboliste, et même avec les propres débuts académiques de l'artiste, ont attiré immédiatement l'attention des commentateurs et suscité de vives polémiques. L'écrivain et critique roumain Alexandru Vlahuță décrit *La Sagesse de la Terre*<sup>1</sup> comme «un laideron taillé en pierre, qui représenterait une femme nue, assise très sagement, les bras et genoux serrés comme si elle avait froid – le froid de l'éternité exprimé sur un visage large, asymétrique, aux petits yeux rapprochés, à peine taillés sur cette grande figure asymétrique, composée avec une naïveté évocatrice du primitif; des yeux qui ne regardent pas autour, mais sont tournés vers l'intérieur, le mystérieux infini intérieur. On dirait une divinité bizarre...» .

En 1910, lorsque Brancusi envoie à Bucarest, pour la neuvième exposition de la Société «Tinerimea artistica» [Jeunesse artistique]<sup>2</sup>, *La Sagesse de la Terre* et *Le Baiser*<sup>3</sup>, réalisées en 1907, la presse roumaine se déchaîne. Habitués aux sculptures qu'expose leur compatriote depuis la période de ses études à Bucarest, puis de son installation à Paris, comme *L'Écorché* (plâtre, 1902), une œuvre d'apprentissage, *L'Enfant* (plâtre, 1906), *Le Portrait du peintre Darascu* (plâtre patiné et

It appears that everything has been said of *The Wisdom of the Earth* and *The Kiss*, of their sources and their philosophical charge. As always with Brancusi, these works from the beginning of the century which marked a break with naturalistic or symbolic sculpture and even with the artist's own academic beginnings, immediately attracted the attention of commentators, and sparked sharp controversy. The Romanian writer and critic Alexandru Vlahuță described *The Wisdom of the Earth* as “an ugly duckling carved in stone, ostensibly representing a naked women, sitting very well-behaved, arms and knees drawn in as if she were in the cold – the cold of eternity written on a face that is wide, asymmetrical, with small close-set eyes that are barely carved on this large asymmetrical figure composed with a *naiveté* reminiscent of primitive art; eyes which do not look about but are turned inward, to the mysterious infinite interior. It seems a strange divinity...”<sup>1</sup>

In 1910, when Brancusi sent *The Wisdom of the Earth* and *The Kiss*<sup>2</sup>, both from 1907, to Bucharest for the ninth exhibition of “Tinerimea artistica” [“Artistic Youth”]<sup>3</sup>, the Romanian press was outraged. Accustomed to the sculptures from his student years which their compatriot had exhibited in Bucharest and after his move to Paris, pieces such as l’Écorché (plaster, 1902), a student work, *Head of a Child* (plaster, 1906), *The Portrait of the Painter Darascu* (polished plaster and bronze, 1906) or

bronze 1906) ou *Le Supplice* (bronze, 1907), les journalistes et les critiques d'art s'interrogent sur «cette pièce archéologique, trouvée et déterrée d'on ne sait quels sables d'Égypte»<sup>4</sup>. Son ancien professeur d'ethnographie et d'histoire de l'art de l'École des beaux-arts de Bucarest Alexandru Tzigara-Samurcaş considère *La Sagesse de la Terre* comme «une lamentable plaisanterie, un égarement, une négation volontaire de l'art, qui est inacceptable». Elle est «en contradiction évidente avec toute la tradition esthétique»<sup>5</sup>.

À l'inverse, l'écrivain roumain N. D. Cocea se réjouit de découvrir des œuvres singulières, qui ont «le don de troubler les notions courantes du beau, le beau banal et plat, tel que notre bourgeoisie amatrice d'art le conçoit»<sup>6</sup>. Il a sans doute l'intuition d'un changement essentiel dans la sculpture, et par conséquent, de sa réception future. Si N. D. Cocea ne se lance dans aucune comparaison hasardeuse, nombreux sont ceux qui cherchent la source d'inspiration de ces sculptures dans les arts millénaires les plus exotiques, de l'Égypte antique à la Perse ou à l'Inde, qu'ils connaissent par la littérature disponible dans les écoles de beaux-arts roumaines de l'époque, où ces disciplines sont enseignées. Brancusi lui-même a suivi, pendant sa scolarité à Bucarest entre 1898 et 1902, des cours d'histoire de l'art et d'esthétique donnés par des professeurs formés pour la plupart en France ou en Allemagne<sup>7</sup>.

La ressemblance formelle de *La Sagesse de la Terre* avec des idoles de différentes cultures méditerranéennes pousse le chroniqueur de l'*Universul* du 9 mai 1910 à expliquer l'œuvre comme «une création intelligente qui ressemble aux statues antiques mycéniennes». D'autres s'interrogent sur les intentions de Brancusi: «L'artiste veut-il à tout prix ramener la sculpture sept mille ans en arrière, à l'époque pré-mémphitique?»<sup>8</sup>. Mais

*Torment* (bronze, 1907), journalists and art critics were puzzled by this “archaeological piece, found in and dug up from who knows what Egyptian sands”<sup>4</sup>. His one-time teacher of ethnography and art history at the Bucharest School of Fine Arts, Alexandru Tzigara-Samurcas, viewed *The Wisdom of the Earth* as “a pathetic joke, a mental aberration, an unacceptable negation of art”. It was “in obvious contradiction to all of aesthetic tradition”<sup>5</sup>.

On the other hand, the Romanian writer N.D. Cocea, was delighted to discover unusual works with “the capacity to disturb common notions of beauty, banal and tame beauty, such as our art-loving bourgeoisie conceives it”<sup>6</sup>. He presumably had the intuition of a fundamental transformation in sculpture, and thus of its future reception. If Cocea refrained from launching into any rash comparisons, many were those who searched for these sculptures’ source of inspiration in the most exotic traditional arts, from ancient Egypt to Persia or India, with which they were familiar from the literature available in the contemporary Romanian art schools where these disciplines were taught. During his course of study, from 1898 to 1902, Brancusi had himself attended art history and aesthetic courses delivered by teachers trained in France or Germany<sup>7</sup>.

The formal resemblance of *The Wisdom of the Earth* to the idols of various Mediterranean cultures moved a columnist to interpret this work, in the May 9<sup>th</sup> 1910 issue of *Universul*, as “an intelligent creation resembling ancient Mycenean statues”. Others puzzled over Brancusi’s intentions: “Does the artist absolutely wish to throw sculpture back seven thousand years, to the pre-Memphis era?”<sup>8</sup> Yet not one of these articles makes reference to a possible influence of African art – then

aucun de ces articles ne fait allusion à une possible influence de l'art africain – inconnu à l'époque en Roumanie –, ni à une exploitation personnelle de l'art traditionnel roumain. De telles interprétations abonderont quelques années plus tard et donneront lieu à de véritables querelles de spécialistes. Force est de constater que la critique de l'époque s'intéresse plus à la symbolique des œuvres, à leurs relations avec d'autres créations, à leur représentativité, qu'au processus artistique, à la recherche méthodologique du sculpteur ou aux matériaux.

Dans ce contexte, on remarque l'appréciation plus pertinente de Theodor Cornel, qui, s'affranchissant de toute idée reçue, considère que «la statue n'est plus une statue, mais une idée, une création d'idée, une symbolisation intellectuelle de la position assise de l'homme. [...] *La Sagesse de la Terre* – continue-t-il – représente une corrélation étroite entre l'idée, l'attitude de repos et de mystère, entre l'harmonieuse union de lignes douces (les bras, les jambes, le dos) et la constructive position de l'homme rustique. Brancusi a donné une verve sobre à cette harmonie, en défiant les formes classiques»<sup>9</sup>. Cornel voit dans cette sculpture non seulement une évocation des statues de Thèbes, mais aussi un travail qui rappelle celui des peintres d'icônes et des sculpteurs en bois de son pays natal. Par cette affirmation, il élargit le champ des sources, tout en indiquant des points de repères précis.

Plus proche de l'esprit de Brancusi, l'artiste roumaine Cecilia Cutzescu-Storck, tombée sous le charme de l'œuvre de son compatriote, lui exprime son admiration pour sa sculpture et son désaccord avec ses détracteurs: «Votre statue *La Sagesse de la Terre* supporte et défie tous les commentaires, même quand ils sont injurieux»<sup>10</sup>. «En la créant, vous vous êtes élevé très haut, et quand je pense que ceux-là [les artistes et les historiens de l'art

unknown in Romania –, nor to any personal use of traditional Romanian art. Such explanations would abound a few years later, giving rise to veritable specialists' quarrels. It is undeniable that the criticism of the time was more interested in the symbolism of pieces, their relationships to other works, their representative character than in artistic processes, the artist's methodological quest, or in materials.

In this context, Theodor Cornel's more pertinent assessment stands out. Free of conventional views, he opined that “the statue is no longer a statue, but an idea, the creation of an idea, an intellectual symbolising of primitive man's sitting position. [...] *The Wisdom of the Earth*, he went on, represents a tight correlation between the idea, the attitude of rest and of mystery, between the harmonious union of soft lines (the arms, the legs, the back) and the constructive position of rustic man. By defying classical forms, Brancusi has imparted a sober verve to this classic harmony”<sup>9</sup>. Cornel sees in these two sculptures not only an allusion to the statues of Thebes, but also something which brings to mind the work of the icon painters and wood-carvers of his native land. With this statement he widened the range of sources, while providing clear guide-posts for further study.

Closer in spirit to Brancusi, the Romanian artist Cecilia Cutzescu-Storck, fallen under the spell of her compatriot's work, told him of her admiration for his sculpture and her disagreement with its detractors: “Your statue, *The Wisdom of the Earth*, withstands and defies all comments, be they insulting”<sup>10</sup>. “By creating it, you have risen very high; and to think that they [artists and contemporary art historians] have not even understood what you wished to express...”<sup>11</sup>. Having been entrusted with the sculpture for some time following the close

contemporains] n'ont même pas compris ce que vous avez voulu exprimer...»<sup>11</sup>. Ayant reçu en garde la sculpture pendant quelque temps, après la fermeture de l'exposition, elle peut l'admirer à loisir dans l'ambiance familiale de son atelier, et c'est avec tristesse qu'elle la voit partir chez l'acquéreur, l'ingénieur Gheorghe Romașcu.

L'écrivain roumain V. G. Paleolog, un des amis les plus proches de Brancusi – qui l'a autorisé à publier des livres sur lui de son vivant<sup>12</sup> –, fait paraître dix ans après la mort de l'artiste le livre *La Jeunesse de Brancusi*<sup>13</sup>. Il y fait un éloge poétique de la démarche du sculpteur, qui, en abandonnant le modelage pour la taille directe, a redécouvert dans la première décennie du xx<sup>e</sup> siècle une technique primitive. Il propose une analyse du parcours artistique de Brancusi, depuis la scolarité académique jusqu'à la rupture qu'il avait opérée afin de se forger une manière propre de s'exprimer, qu'il allait développer dans toute sa création ultérieure. Il évoque en détail le processus de création de Brancusi et commente les trois sculptures majeures de sa jeunesse, qui ont marqué cette rupture avec les œuvres réalisées à la sortie de l'école, puis à Paris, sous diverses influences, dont celles de son ancien professeur Antonin Mercié, et de Rodin: «Les œuvres majeures de la jeunesse de Brancusi sont: *La Prière*, *Le Baiser* et *La Sagesse de la Terre*. Toutes trois, avec un sens profond, mais chacune à leur manière, portent la même marque de la pensée de leur créateur et [...] du retour de la sculpture vers son premier âge – vers l'innocence, la simplicité et l'élévation. [Le sculpteur] ne se laisse [pas] tenter par le factice et la vanité des émotions fallacieuses, ni par les rhétoriques de l'intangible perfection des formes, lesquelles, on le sait, ne sont jamais immuables, mais sont toujours, continûment, en évolution»<sup>14</sup>.

Outre-Atlantique, l'historien de l'art américain Sidney Geist propose une approche différente de l'art de Brancusi. C'est

of the exhibition, she had ample opportunity to admire it in the familiar atmosphere of her studio, and it was with sadness that she saw it go to its buyer, the engineer Gheorghe Romașcu.

The Romanian writer V.G. Paleolog, one of Brancusi's best friends – whom the artist had authorized to publish a number of books about him in his own lifetime<sup>12</sup> –, brought out a work with the title *Brancusi's Youth*<sup>13</sup> ten years after the artist's death. Here, he gives poetic praise to the journey of the sculptor, who, having abandoned modelling for direct carving, rediscovered a primitive technique in the first decade of the twentieth century. He offers an analysis of Brancusi's artistic evolution, from his academic schooling to the break he made in order to forge himself a personal manner of expression, one which he would develop throughout his subsequent work. He describes in detail Brancusi's creative process and comments upon the three major sculptures of his youth, which marked that break with the pieces completed upon leaving school and later in Paris, under varying influences, among which his erstwhile teacher, Antonin Mercié, and Rodin: “The major works of Brancusi's youth are: *The Prayer*, *The Kiss* and *The Wisdom of the Earth*. All three, in a deep sense, but each in its own way, bear the same mark from their creator and [...] of the return of sculpture to its primeval age-toward innocence, simplicity and elevation. [The sculptor] does [not] allow himself to be tempted by the artificial and the vanity of fallacious emotion, nor by the rhetoric of an intangible perfection of forms, which, as we know, are never immutable, but always, continuously, evolving”<sup>14</sup>.

Abroad, the American art historian Sidney Geist suggested a concrete approach to the art of Brancusi. This

une étude approfondie des deux sculptures taillées à la même époque, *La Sagesse de la terre* et *Le Baiser*, et qui ont «ont la stabilité de la permanence»<sup>15</sup>. Ses investigations vont au-delà des déclarations du sculpteur que des amis ou des contemporains avaient pu noter, les considérant comme une clé pour le décryptage de certaines œuvres.

Loin de toute influence nostalgique du milieu roumain et des nombreux compatriotes qui évoquent le folklore et les traditions pour expliquer le sens de ces œuvres, Sidney Geist examine chaque épisode de la vie du sculpteur, et prend en compte toutes les personnes de son entourage, qui auraient pu être des modèles pour Brancusi. Ainsi construit-il, concernant *La Sagesse de la Terre*<sup>16</sup>, une théorie visant à démontrer que son modèle était la fille du patron d'un restaurant où il avait travaillé à Craiova.

À l'appui de cette thèse, il présente la reproduction photographique d'un buste aujourd'hui disparu<sup>17</sup>, document que lui a envoyé Barbu Brezianu, le biographe roumain de Brancusi, lequel n'a jamais écrit que cette sculpture constituait le modèle de *La Sagesse de la Terre*<sup>18</sup>. Sidney Geist, évoquant le moment de cette «découverte», affirme cependant<sup>19</sup> que Brezianu a approuvé verbalement cette identification. Toutefois, la question que nous nous posons en priorité n'est pas de retrouver le modèle, à supposer qu'il y en ait eu un, comme pour certaines de ses œuvres, mais de comprendre comment le sculpteur est parvenu à cette métamorphose, dont le résultat est loin d'être un portrait identifiable. L'exégète américain analyse ce processus en s'appuyant sur un grand nombre d'arguments dans son livre sur *Le Baiser*<sup>20</sup>, un motif que le sculpteur développera dans une série pendant environ quarante ans. Comme la plupart des

involved an in-depth study of these two sculptures from the period, *The Wisdom of the Earth* and *The Kiss*, which “have the stability of permanence”<sup>15</sup>. His investigation goes beyond the sculptor’s remarks, which friends and contemporaries might have jotted down, considering these a key for deciphering certain pieces.

Far removed from any nostalgic influences of the Romanian milieu and from the numerous compatriots who resorted to folklore and tradition to elucidate the meaning of these pieces, Geist examines each episode of the sculptor’s life, taking into account all the members of his circle, who might have become models for Brancusi. In this way, he builds up a theory concerning *The Wisdom of the Earth*<sup>16</sup>, which aims to show that his model had been the daughter of a restaurant-owner in Craiova, where he had worked.

To shore up this thesis, he offers the snapshot of a now-vanished bust<sup>17</sup>, a document sent to him by Barbu Brezianu, Brancusi’s Romanian biographer, who had never written that this sculpture was the model for *The Wisdom of the Earth*<sup>18</sup>. Sidney Geist, referring to the moment of this “discovery”, claims<sup>19</sup> that Brezianu had however orally approved this identification. Still, the primary question to be answered does not involve locating the model, supposing there was one, as for some of his pieces, but understanding how the sculptor arrived at this metamorphosis, whose product is anything but an identifiable portrait. The American critic analyses this process with a great number of arguments in his book on *The Kiss*<sup>20</sup>, a motif which the sculptor developed in a series spanning forty years. Like most researchers, Sidney Geist believes that “The Wisdom

chercheurs, Sidney Geist considère que «*La Sagesse* devient *Le Baiser*, mais [que] la métamorphose n'est pas d'ordre purement formel»<sup>21</sup>. Et il retourne à son investigation biographique, considérant la position recroquevillée des deux femmes de la *Sagesse de la Terre* et du *Baiser* comme une tentative de se cacher, de couvrir leur nudité, qui ne doit pas être dévoilée.

De la cinquantaine de pièces sculptées pendant trois ans et demi depuis son arrivée à Paris jusqu'en 1907, Brancusi en a gardé seulement trois (qu'il enverra plus tard dans des expositions, d'abord en Roumanie), qui portent bien les signes de son passage à la taille directe. Il redécouvre cette très ancienne technique, existant depuis l'âge de pierre, et l'adopte comme un moyen lui permettant un contact direct avec la matière dure qu'il doit dompter. La taille directe prend certainement plus de temps et de patience que le modelage, ce qui donne à l'artiste le temps de méditer, d'entrer dans une sorte de communion avec le matériau. Pour Brancusi, ces retrouvailles ont été heureuses, car elles ont eu lieu à un moment décisif de sa carrière, et aussi parce que sa nature méditative, solitaire et secrète, l'incitait à passer de longues heures devant un bloc de pierre et à le transformer lentement, dans une sorte de cérémonie mystique. Les œuvres qu'il a réalisées à cette époque par ce retour aux méthodes ancestrales de la sculpture constituent pour son travail futur des éléments fondamentaux, qui l'aideront à se détacher de sa formation académique et aussi de la création de ses contemporains.

On peut par ailleurs se demander en quoi consiste la singularité de cette statuette en pierre savonnière que Brancusi avait récupérée dans les catacombes de Paris<sup>22</sup>, et qui semble rappeler des sculptures qu'il avait vues dans les musées d'antiquités de Vienne ou de Munich, pendant son long voyage vers Paris à

becomes *The Kiss*, but [that] the metamorphosis is not of a purely formal order”<sup>21</sup>. Upon which he returns to his biographical investigation, viewing the huddled-up position of the two women of *The Wisdom of the Earth* and *The Kiss* as an attempt at hiding, at covering up their nudity, which must not be unveiled.

Of the roughly fifty pieces sculpted in the three and a half years from his arrival in Paris until 1907, Brancusi kept only three (which he would later send to exhibitions, first in Romania), all clearly bearing the signs of his switch to direct carving. He had rediscovered a very old technique, in existence since the Stone Age and adopted it as a means affording him direct contact with the hard matter which he had to subdue. Direct carving certainly demands more time and patience than modelling, allowing the artist the leisure to meditate, to enter into a kind of communion with the material. For Brancusi, this was a happy conjunction, for it took place at a crucial time in his career; and also because his contemplative, solitary, and secretive nature moved him to spend long hours before a block of stone and to transform it slowly, in a kind of mystical ceremony. The pieces, which he completed in this period with this return to the ancestral methods of sculpture, constitute fundamental building blocks for his future work, helping him detach himself from his academic training, as well as from the production of his contemporaries.

It’s fair to ask what was so special about the little statue in a soapstone Brancusi had salvaged from the Paris catacombs<sup>22</sup>, and which was reminiscent of sculptures he had seen in the antiquities museums of Vienna or Munich on his long trip to Paris through Europe, and later at the Louvre. It is

travers l'Europe, puis au Louvre. C'est une étrange silhouette nue, dont les genoux serrés couvrent à demi les bras réunis sous la poitrine. La tête, exagérément grande, couverte d'une chevelure tombant sur la nuque, repose directement sur des épaules étroites, légèrement penchées en avant. Deux yeux sans regard dominent le visage large, aux lèvres épaisses et au nez aplati.

Cette physionomie a fait l'objet des analyses les plus diverses: on en a sondé tous les aspects, depuis le déséquilibre anatomique jusqu'à l'expression psychologique, et on a effectué de véritables expertises médicales, comme celle évoquée par le philosophe roumain Constantin Noïca<sup>23</sup>: «Un poète roumain n'a pas hésité à la comparer au *Sphinx*, écrivant: "Ce n'est que par ses proportions et par sa durée que le portrait de son frère aîné, *Le Sphinx*, la dépasse". Mais un médecin roumain (le Dr. Al. Olaru) a prétendu qu'il s'agissait d'une "crétine mongoloïde" intitulée par dérision *La Sagesse de la Terre*». Passant en revue tous les arguments du médecin, Noïca en arrive à constater l'asymétrie de cette figure statique qui réunit d'un côté des traits féminins et de l'autre des traits masculins, composant un être riche, complexe, qui enfermerait «le Multiple dans l'Un [...] – une moitié qui serait celle de la nature, et l'autre celle de la réflexion, de l'humain, de la culture»<sup>24</sup>.

Ne s'agit-il pas là, même si Noïca ne le nomme pas, d'un androgyne? Cette idée est amplement développée par Cristian-Robert Velescu<sup>25</sup>, qui est convaincu que le sculpteur a été profondément influencé par ses lectures du *Banquet* de Platon, et qu'il était habité par la théorie du philosophe grec sur les trois genres humains. La couverture d'un recueil des œuvres de Platon retrouvée dans la bibliothèque du sculpteur constitue à ses yeux un des arguments à l'appui de cette idée. Brancusi lisait

an odd nude silhouette, whose drawn-up knees half cover the arms clasped under the chest. The extremely large head, with hair falling over the nape of the neck, rests directly upon narrow shoulders, which lean slightly forward. Two expressionless eyes are the salient feature of the wide face with thick lips and a flat nose.

This physiognomy has been the object of the most diverse analyses: every aspect was probed, from anatomical asymmetry to psychological expression, and bona-fide medical surveys were undertaken, such as that alluded to by the Romanian philosopher Constantin Noica<sup>23</sup>: “A Romanian poet did not balk at comparing it to *The Sphinx*, adding: “It is only by its dimensions and its duration that the portrait of its elder brother, *The Sphinx*, surpasses it. Yet a Romanian physician (Dr Al. Olaru) claimed it represented a «female mongoloid cretin» derisively entitled *The Wisdom of the Earth*”. Reviewing all the doctor’s arguments, Noica recorded the asymmetry of this static figure uniting feminine traits on one hand, masculine traits on the other, composing a rich, complex, being which, according to him, enclosed “the Multiple within the One [...] – one half being that of Nature, the other that of thought, of the human, character of culture”<sup>24</sup>.

Even if Noica doesn’t say as much, are we not here in the presence of an androgynous being? This idea was widely expanded upon by Cristian-Robert Velescu<sup>25</sup>, who is convinced that the sculptor was deeply influenced by his readings of Plato’s *Banquet* and was permeated by the Greek philosopher’s theory of the three human genders. In his view, the cover of an anthology of Plato’s works found in the sculptor’s studio constitutes evidence for this belief. Brancusi read little, but it is

peu, mais ce n'est vraisemblablement pas un hasard si des livres de philosophie<sup>26</sup> se trouvaient dans sa bibliothèque.

Cependant, s'il rappelait les noms de Platon ou de Socrate dans ses discussions à l'atelier avec des amis ou des admirateurs, ce n'était pas forcément la preuve d'une connaissance profonde des écrits du premier et des discours du second, mais plus probablement d'acquis culturels greffés sur une nature méditative et introvertie, nourrie par une expérience précoce de la vie. Il ne faut pas oublier que Brancusi était issu d'un milieu paysan peu instruit, et qu'il avait suivi deux écoles d'art essentiellement pour perfectionner sa formation pratique. Dans ce parcours qui l'amènera à connaître les milieux les plus divers, de la campagne roumaine à la ville de Craiova puis à la capitale, Bucarest, et enfin à Paris, il a sans doute brûlé quelques étapes nécessaires à son accomplissement intellectuel. Mais il était investi d'un héritage culturel et artistique roumain dont il s'est servi avec génie, jusqu'à provoquer une véritable révolution dans la sculpture du xx<sup>e</sup> siècle.

C'est dans les années 1920 qu'il appelle deux de ces œuvres *Platon* et *Socrate*. Il s'agit de la période des rencontres les plus intéressantes dans son atelier de l'Impasse Ronsin, et plus particulièrement de son amitié avec Erik Satie, qui écrit son opéra *Socrate*, mis en scène pour la première fois en 1920. Dans ses «Souvenirs sur Brancusi»<sup>27</sup>, l'écrivain Henri-Pierre Roché, leur ami commun, évoque l'influence du compositeur sur le parcours spirituel de Brancusi: «Satie [l']éblouissait. Il lui a appris l'escrime de la parole, la confiance en soi, la clarté. Brancusi fut le disciple de Satie-Socrate». Le sculpteur se retrouve dans Socrate, tout comme il s'identifie au moine tibétain Milarepa, avant même d'avoir pu lire l'ouvrage sur sa

presumably not by chance that books of philosophy<sup>26</sup> could be found in his library.

If, however, he brought up Plato or Socrates in his discussions with friends and admirers at the studio in Impasse Ronsin, this is not necessarily proof of any intimate knowledge of the writings of the first and of the utterance of the second, but more likely of acquired culture graft upon a contemplative and introverted nature, nurtured by a precocious experience of life. One must not forget that Brancusi came from an ill-educated peasant background, and that he had attended two art schools primarily to complete his practical training. In the course of a journey which brought him in contact with the most diverse milieus, from the Romanian countryside to the city of Craiova, then to the capital, Bucharest, and finally to Paris, he presumably skipped a few steps necessary to his intellectual accomplishment. But he was heir to a Romanian cultural and artistic legacy, which he applied with genius, to the point of bringing about a genuine revolution in twentieth century sculpture.

It was in the 1920's that he named two of these works *Plato* and *Socrates*. This was the period of the most interesting encounters in his studio on the impasse Ronsin, and in particular of his friendship with Erik Satie, who was writing his opera, *Socrates*, first produced in 1920. In his *Souvenirs sur Brancusi*<sup>27</sup>, the writer Henri-Pierre Roché, their mutual friend, mentions the composer's influence upon Brancusi's spiritual evolution: "Satie dazzled [him]. He taught him verbal sparring, self-confidence, clarity. Brancusi was the disciple of Satie-Socrates". The sculptor recognised himself in Socrates, just as he identified with the Tibetan

vie<sup>28</sup>. Il a sans doute fait cette rencontre à travers les siècles grâce à un fond humain commun et, plus particulièrement, à la spiritualité indo-européenne qui relie les peuples de l'Europe orientale à l'Asie. C'est ce lien qui explique sans doute que *La Sagesse de la Terre* ait suscité tant de controverses.

En 1956, les archéologues roumains ont découvert, en effectuant des fouilles près de Cernavoda (dans la région de Dobroudja, située dans la partie inférieure du Danube), de nombreux objets appartenant au néolithique, qu'ils ont classés dans la culture de Hamangia. Leur attention a été attirée par deux statuettes de grande valeur artistique et symbolique, auxquelles ils ont attribué un seul titre: *Le Penseur de Hamangia et sa femme*. (fig. p. 15) Elles représentent un couple, dont la femme, par ses larges cuisses, est l'incarnation de la maternité. Contemporaines des idoles cycladiques, dont elles rappellent certains aspects (notamment la tête oblique aux traits proéminents, posée sur un cou fort et long), ces statuettes auraient sans doute pu constituer un argument important pour ceux qui voient la source d'inspiration de Brancusi dans l'art préhistorique roumain – si elles n'avaient pas été portées à la connaissance des spécialistes et du public près de cinquante ans après la création de *La Sagesse de la Terre* (1907).

On évoque souvent la parenté de cette œuvre avec les idoles cycladiques et on pourrait penser à une influence que celles-ci auraient exercée sur Brancusi. (fig. p. 16) Mais la découverte des Cyclades fut tardive. En 1880, l'archéologue anglais James Theodore Bent avait bien annoncé l'existence d'un “vaste empire préhistorique”, dont l'étude commençait à peine. Mais ce n'est que plusieurs décennies plus tard, dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, que les archéologues grecs – dont Christos Tsountas, l'un des pionniers –, s'intéressèrent aux

monk Milarepa, even before he could read the story of his life<sup>28</sup>. He presumably made this encounter across the centuries thanks to a universal human substratum and, more specifically, to Indo-European spirituality, which connects the peoples of Eastern Europe with Asia. It is presumably this link, which explains why *The Wisdom of the Earth* generated so much controversy.

In 1956, while carrying out excavations near Cernavoda (in the Dobroudja region, along the lower course of the Danube), Romanian archaeologists discovered numerous objects from the Neolithic period, which they classified in the Hamangia culture. Their attention was drawn to two statuettes of great artistic and symbolic value, to which they gave a single title: *The Thinker of Hamangia and his wife*. (fig. p. 15) These depict a couple, in which the wife, with her broad thighs, is the personification of maternity. These statuettes, contemporary to Cycladic idols, to which they bear certain resemblances (notably the slanted head with prominent features, upon a long and powerful neck) could probably have furnished a strong argument to those who see Brancusi's source of inspiration in prehistoric Romanian art if they had not been brought to the attention of specialists and the public nearly fifty years after the completion of *The Wisdom of the Earth* (1907).

The affinity of this piece to the Cycladic idols is often pointed out and one could suppose an influence exerted by these upon Brancusi. But the discovery of Cycladic art came late. (fig. p. 16) In 1880, The British archaeologist James Theodore Bent had indeed proclaimed the existence of a “vast prehistoric empire”, whose study was then just beginning. Yet it was only several decades later, in the first part of the twentieth century, that Greek archaeologists – among them the

personnages stylisés, à la tête penchée en arrière, et surtout aux figures féminines, dont la taille s'échelonne de 5 centimètres à une quasi-grandeur nature. Ces figures-idoles avaient une fonction précise: elles étaient utilisées comme objets votifs par leurs possesseurs, qu'elles accompagnaient jusque dans la tombe avec d'autres éléments, notamment des outils, comme les lames d'obsidienne. Leur silhouette allongée, en position verticale – les jambes fuselées, les bras croisés dans une position canonique, la tête penchée, posée sur un cou long et fort, avec un nez proéminent soulignant l'orientation oblique – porte témoignage d'un âge lointain, datant de trois mille ans avant Jésus-Christ. Brancusi les a certainement vues, mais plus tard, lorsqu'elles ont été exposées dans des musées et reproduites dans des revues, bien après leur découverte. Il avait créé *La Sagesse de la Terre* un demi-siècle auparavant, suscitant les interrogations des commentateurs, qui voyaient déjà en elle une idole préhistorique.

En quête d'images concrètes qui auraient pu inspirer l'artiste, Sidney Geist indique plusieurs œuvres de Gauguin. Il cite en particulier la gouache intitulée *Ève bretonne* (1889), et le dessin préparatoire, aujourd'hui disparu, de la peinture *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (1897), tous deux présentés lors de la grande rétrospective Gauguin (1906), que Brancusi a vraisemblablement vue. (fig. p. 20-21) Il aurait en effet remarqué ses sculptures au Salon d'automne de Paris, en octobre 1906<sup>29</sup>, ainsi que le dessin préparatoire (1906) de la sculpture *Figure accroupie* (1907) d'André Derain. (fig. p. 18-19) Sans mettre en doute ces suppositions, on se demandera cependant si Brancusi a pu être impressionné par ces œuvres au point d'avoir sculpté une figure ressemblant autant à celles de Gauguin. Ne pourrait-on admettre que tout ce qu'il avait vu dans les expositions à Paris, dans les

pioneering Christos Tsountas – , focused their attention upon stylised characters, with head leaned backward, and especially upon the female figures, whose dimensions range from 5 centimetres to practically life-size. These idol-figures had a precise function: they were used as votive objects by their possessors, whom they accompanied even unto the grave, along with other objects, notably tools such as obsidian blades. Their elongated silhouettes, in a vertical attitude – with tapered legs, arms crossed in a canonical position – bear witness to a distant age, three thousand years before Christ. Brancusi certainly saw them, but later, when, well after their discovery, they were exhibited in museums and reproduced in periodicals. He had created the *The Wisdom of the Earth* half a century before, to the puzzlement of commentators, who already saw in it a prehistoric idol.

In search of concrete images which might have inspired the artist, Sidney Geist points to several works by Gauguin. In particular, he cites a gouache named *Ève Bretonne* (1889), and the now-vanished preparatory drawing to the painting *D'où venons-nous? Que sommes nous? Où allons-nous?* (1897), both exhibited at the great Gauguin retrospective, which Brancusi likely saw. (fig. p. 20-21) He would indeed have noticed his sculptures at the Paris *Salon d'automne*, in October 1906<sup>29</sup>, as well as the 1906 drawing preceding André Derain's sculpture *Figure accroupie* (1907). (fig. p. 18-19) Without casting doubt upon these conjectures, it's fair to ask whether Brancusi would have been impressed by these pieces to the point of sculpting a figure so resembling Gauguin's.

Isn't it possible to conclude that everything he had seen at exhibitions in Paris, at the Salons or during his repeated

Salons ou lors de ses visites répétées au Louvre et au musée Guimet, complétait harmonieusement l'ensemble d'images héritées de son propre pays et lui donnait une matière à réflexion extrêmement riche? Les deux artistes sont arrivés à une même expression, empreinte d'une connotation primitive et exotique, à dix ans d'intervalle, par des voies diamétralement opposées. Gauguin déclare en effet avoir quitté la France pour Tahiti pour «être tranquille, pour être débarrassé de la civilisation. Je ne vais faire que de l'art simple; pour cela j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitif, les seuls bons, les seuls vrais»<sup>30</sup>.

Brancusi a une autre expérience de la vie: en quittant son pays natal, où la création artistique populaire coexistait avec les légendes et les pratiques rituelles ancestrales, il rencontre à l'âge mûr la société moderne occidentale, issue du mixage de plusieurs cultures, ainsi que les arts asiatiques, dont il fait la découverte en visitant le musée Guimet. Toutes ces informations visuelles interfèrent et se mêlent dans l'esprit du sculpteur pour former une sorte de musée intérieur, plus ou moins conscient, qui l'inspirera toujours.

Ce qui a conduit les chercheurs à faire le parallèle entre Brancusi et Gauguin est probablement cette position de méditation de *La Sagesse de la Terre* et d'*Ève*, ainsi que leur caractère intemporel. Néanmoins, tous les autres traits les éloignent, depuis la position du corps et l'emplacement dans l'espace jusqu'au titre, qui chez Gauguin désigne un personnage mythique – *Ève* – alors que chez Brancusi – *La Sagesse de la Terre* – il jette un voile sur les intentions de son créateur: en traduisant mot à mot en français cette expression populaire

visits to the Louvre and the Guimet museum harmoniously completed the set of images inherited from his own country, providing him with extremely rich matter for thought? Both artists arrived at the same expression tinged with primitive and exotic connotations, at a ten-year interval, by diametrically opposed paths. For Gauguin declared that he had left France for Tahiti in order “to be left in peace, to be rid of civilisation. I want to make only simple art; for this, I need to immerse myself in virgin nature, to see only savages, to live their life, with no preoccupations other than rendering, as would a child, the conceptions of my brain with the aid only of primitive means of art, the only ones that are good, the only ones that are true<sup>30</sup>.

Brancusi had a different life experience: leaving his native land, where popular artistic creation coexisted with legends and ancestral ritualistic practices, in his maturity he encountered modern Western society, a product of the blending of several cultures, as well as the arts of Asia, which he discovered at the Guimet museum. All of these visual signals interacted and blended in the sculptor’s mind to form a sort of more or less conscious inner museum, which would never fail to inspire him.

What probably moved researchers to draw a parallel between Brancusi and Gauguin is the meditative position in both *The Wisdom of the Earth* and in *Éve bretonne*, as well as the timeless quality of these pieces. Yet all their other characteristics distinguish them, from body attitude and spatial positioning to the title, which, with Gauguin refers to a mythical character – *Éve* – whereas with Brancusi – *The Wisdom of the Earth* – throws a veil upon its creator’s intentions: by providing a word-

roumaine fréquemment utilisée, on en trahit le sens, qui n'a pas d'équivalent exact en français ou en anglais.

Certes, la traduction du mot «cumințenia» donnée par le dictionnaire est «modestie, chasteté» (pour les femmes)<sup>31</sup>, mais «Sagesse» ne recouvre pas toute la complexité du terme. La sculpture a toujours été appelée par son auteur par son titre roumain, *Cumintenia pământului*. De fait, acquise par l'ingénieur roumain Gheorghe Romașcu, selon le conseil d'un ami de Brancusi, le peintre Gheorghe Petrașcu, et exposée en 1910 pour la première fois à Bucarest, elle a toujours appartenu à des collections roumaines.

Il ne faut pas ignorer non plus que l'emploi de certaines expressions populaires a subi de légères modifications d'un siècle à l'autre. Brancusi lui-même s'est nourri pendant son enfance et sa jeunesse de ce trésor folklorique de sa région. Dans l'intimité de son atelier, il écrivait des souvenirs, des lamentations, des poèmes, et même de petites histoires dans la tradition de son Olténie natale, en respectant l'ancienne orthographe. L'ensemble de ses notes d'atelier, publié dans plusieurs volumes<sup>32</sup>, témoigne de cet attachement de l'artiste à la langue de sa jeunesse, qui l'a accompagné jusqu'à la fin de sa vie. Dans cette perspective, nous avons relu les témoignages et les appréciations de V. G. Paleolog, qui, après avoir acquis une riche culture artistique européenne, est retourné vivre dans sa région natale du sud de La Roumanie, l'Olténie de Brancusi.

Malgré le style touffu et très coloré de son ouvrage *Tinerețea lui Brâncuși [La Jeunesse de Brancusi]*, on peut en extraire des considérations qui nous semblent plausibles: «*Cumintenia pamântului* était pour Brancusi une appellation méliorative, mais en même temps ironique et chargée d'une nuance de reproche, usuelle dans le roumain courant, qui peut

for-word translation into French of this much-used popular Romanian expression, its meaning, which has no French or English equivalent, is obscured.

Admittedly, the translation of the word “cumințenia” given by the dictionary is “modesty, chastity” (for women)”<sup>31</sup>, but “Wisdom” does not entirely exhaust the complexity of the term. The creator always referred to his sculpture by its Romanian title, *Cumintenia pământului*. And indeed, acquired by the Romanian engineer Gheorghe Romașcu, on the advice of a friend of Brancusi’s, Romanian painter Gheorghe Petrașcu, and exhibited for the first time in Bucharest in 1910, it has always remained in Romanian collections.

One must also bear in mind that the usage of certain popular expressions has changed slightly from one century to the next. Brancusi himself was nourished in his childhood and youth by the rich folklore of his region. In the privacy of his studio, he wrote memoirs, lamentations, poems, and even little stories in the tradition of his native Oltenia, using the old-fashioned spelling. Made public in several books, his collected studio notes<sup>32</sup> bear witness to the artist’s attachment to the language of his youth, which remained with him to the end of his life. In this connection, we have re-read the accounts and views of V. G. Paleolog, who, having acquired a rich European artistic culture, returned to live in his native region in the south of Romania, Brancusi’s Oltenia.

Despite the dense and very colourful style of his book, *Tinerețea lui Brâncuși [Brancusi Youth]*, it is possible to extract from it comments which strike us as plausible: “*The Wisdom of the Earth* was for Brancusi a flattering designation, but at the same time ironic and carrying a hint of reproach, common in

recouvrir un sens négatif, tout comme „apă chioară” [littéralement «l'eau borgne»] signifie „eau claire”»<sup>33</sup>.

En lançant cette idée, l'écrivain fait sans doute allusion à un épisode amoureux de la vie de Brancusi, qu'il connaissait peut-être, mais qu'il n'avait pas la permission d'évoquer, car l'artiste n'aimait pas s'expliquer. On sait à quel point il était discret et pudique, traits propres au milieu paysan dont il était originaire. Paleolog rapporte dans le livre les paroles du sculpteur: «J'ai été trop effrayé lorsque j'ai soulevé le voile de *La Sagesse de la Terre* disait-il. La femme ne doit jamais être dévoilée – Isis doit rester couverte d'au moins un de ses sept voiles, celui du mystère, qui lui confère sa valeur et son immortalité [...]. *La Sagesse de la Terre* est pour moi le féminin le plus profond, au-delà de ce qu'on perçoit»<sup>34</sup>.

Ce glissement à peine perceptible du fait réel vers la légende nous suggère la multitude de sens dont cette statuette est porteuse. Cette silhouette nue, d'une femme qui ne respire ni la beauté ni l'intelligence, est touchante par tout ce qu'elle exprime de modestie, de timidité, voire d'humilité. Une telle attitude de retenue, presque de piété et de dévotion, qui renferme à la fois le péché originel et la pénitence et la résignation devant le destin, projette cette figure féminine dans l'éternité. Si Brancusi l'avait appelée simplement «*La Sagesse*», le titre n'aurait pas eu autant de force. «*La Sagesse de la Terre*» peut être perçu comme un superlatif, comme «Le Roi des rois», par exemple, plutôt que comme un signe du lien avec la Terre, comme on l'a souvent affirmé<sup>35</sup>. Il existe bien dans les contes populaires roumains des expressions comme «La Belle de la Terre», «La Vilaine de la Terre», «Le Fils du Champ», mais pas «*La Sagesse de la Terre*», expression que Brancusi choisit sans doute en se laissant emporter

ordinary Romanian speech, and which can conceal a negative meaning, just as “apă chioără” [literally “one-eyed water”] means “clear water”<sup>33</sup>.

With this idea the writer was probably alluding to a romantic episode in Brancusi’s life, of which he was perhaps privy but not allowed to mention, for the artist did not like to give accounts of himself. His discretion and modesty are well known, both traits typical of his peasant background. In his book, Paleolog reports the words of the sculptor: “I was so scared when I raised the veil from *The Wisdom of the Earth*, he said. Woman must never be exposed – Isis must remain covered with at least one of her seven veils, that of mystery, which imparts her value and immortality [...]. *The Wisdom of the Earth* is for me the deepest feminine, beyond what is perceived”<sup>34</sup>.

That barely noticeable shift from the factual to the legendary suggests the multitude of meanings, which the statuette conveys. This nude silhouette of a woman exuding neither beauty nor intelligence is touching for all it expresses of modesty, of shyness, even of humility. Such an attitude of restraint, nearly of piety and devotion, enclosing together original sin, penitence and resignation to fate, projects this female figure into eternity. Had Brancusi simply named it “*The Wisdom*”, the title would not have the same power. “*The Wisdom of the Earth*” can be read as a superlative, as the “King of Kings”, for example, rather than a sign of connection to the Earth, as has often been claimed<sup>35</sup>. There indeed appear in popular Romanian fairy tales titles such as “The Beautiful Girl of the Earth”, “The Ugly Girl of the Earth”, “Son of the Field”, but not The Wisdom of the Earth, expressions which Brancusi presumably chose while letting himself be swept away by the

par la magie des mots. Lorsqu'on décrypte ses divers écrits, ses notes gribouillées en français et, surtout, en roumain, on se rend compte que le sculpteur, qui avait l'ambition d'écrire aussi des poèmes et de petites histoires, impose sa propre conception du monde à travers son écriture, son langage, tout comme le faisait son compatriote, l'écrivain Ion Creanga (1837-1889)<sup>36</sup>. La ressemblance entre ces deux personnalités est flagrante: plus de cinquante ans avant Brancusi, Ion Creanga s'était retiré dans sa petite maison accrochée à une colline de la Moldavie (la capitale culturelle de la Moldavie) et y avait créé son espace de vie, de travail, de rencontres. Cette maisonnette était, comme le sera plus tard l'atelier de Brancusi, un laboratoire personnel de création où les gens pénétraient avec curiosité et respect. Dans ses contes et ses souvenirs d'enfance, écrits dans une langue savoureuse, parsemée d'expressions régionales, il dressait – sans aucune intention de généraliser – le portrait de l'enfant de toujours.

Mais la nature humaine, et plus particulièrement l'enfance, qui n'a pas eu le temps de subir l'influence de la culture, est partout la même. Si les Roumains sont les seuls à se reconnaître dans les écrits de Creanga, c'est parce que ceux-ci sont quasiment intraduisibles. Au-delà de la langue, le fait humain est universel, comme celui que Brancusi approche dans son œuvre, notamment dans *La Sagesse de la Terre*.

Même si le langage de la sculpture est compréhensible par tous, l'artiste roumain confère souvent à ses œuvres une note confidentielle en leur attribuant des titres difficiles à expliciter. Il s'amuse ainsi à appeler *La Sagesse* une œuvre – différente de *La Sagesse de la Terre* – qui figure dans le catalogue du huitième Salon des Allied Artists Association, à Londres en mars 1916, mais qu'il refusera dans les années 1950 de reconnaître comme la sienne<sup>37</sup>.

magic of words. When deciphering his various writings, his scribbled notes in French, and especially in Romanian, one understands that the sculptor, who also had ambitions of writing poems and short tales, establishes his personal vision of the world through his writing, his language, just as his compatriot, the writer Ion Creangă (1837-1889)<sup>36</sup>, had. The similarity between these two characters is striking: more than fifty years before Brancusi, Ion Creangă had retired to his little house on a hillside above Iasi (Moldavia's cultural capital), creating there a space for life, work, and encounter. This cottage was, as Brancusi's studio would later become, a personal laboratory of creativity, which people entered with curiosity and respect. In his tales and childhood recollections, written in vibrant language peppered with regional expressions, he painted – without the slightest generalising intentions – the portrait of the perennial child.

But human nature, and in particular childhood, which hasn't been subjected to the influence of culture, is everywhere the same. If the Romanians alone recognize themselves in Creangă's writings, it is because these are practically untranslatable. Beyond language, humanity is universal, as is that which Brancusi addresses in his work, in particular *The Wisdom of the Earth*.

Even if the language of sculpture is understood by all, this Romanian artist often imparted a confidential tone to his works by giving them titles that are difficult to pin down. He thus delighted in giving the title *Wisdom* to a piece – distinct from *The Wisdom of the Earth* – included in the catalogue of the eight exhibition of the Allied Artists Association, March 1916, in London, but which in the 1950's he would refuse to

(fig. p. 25) Cette sculpture, réalisée en 1909, appartient aux collections de l'Art Institute de Chicago, où elle a été enregistrée par les conservateurs du musée sous le titre de «*Figure ancienne*», sans doute parce que, par rapport à *La Sagesse de la Terre*, dont la pierre a été soigneusement polie, celle-ci, réalisée en pierre calcaire, semble issue de fouilles archéologiques. Son caractère non fini n'est vraiment pas significatif du travail de Brancusi, mais elle fait néanmoins partie de la période charnière des années dix, pendant laquelle les figures qu'il sculpte gardent l'aspect statique, intemporel, du bloc de pierre dans lequel elles ont été taillées.

La femme nue, assise avec les jambes repliées sous son corps, a les bras relevés dans une position de prière. Elle est plus large et plus haute de 6,5 cm que *La Sagesse de la Terre*, selon Sidney Geist, qui y voit une silhouette postérieure à cette dernière, dont elle serait issue: ayant descendu ses genoux, elle couvre sa poitrine nue avec ses bras relevés et réunis sous le menton. Mais on pourrait aussi considérer cette position comme issue d'un mouvement plus simple et provenant de *La Prière*, réalisée également en 1907: comme dans cette dernière, les bras sont déjà relevés vers le menton et presque croisés, et elle est agenouillée. Un simple repositionnement sur ses talons, qui lui donne plus de stabilité, lui confère une attitude de résignation. Les jambes serrées sous les cuisses forment une base horizontale pour le tronc parfaitement droit, finissant par une tête large, directement enfoncée dans les épaules. L'expression du visage n'est plus la même que celle de *La Sagesse de la Terre*. Les conservateurs de l'Art Institute de Chicago lui ont attribué un titre plus vague: *Figure ancienne*. Paleolog traduit ce titre par *Figura Bătrâna*, «Figure vieille». On pourrait se demander s'il ne s'est pas trompé de terme, puisqu'il existe un équivalent plus

acknowledge as his own<sup>37</sup>. (fig. p. 25) This figure, completed in 1909, is in the collection of The Art Institute of Chicago, where it was registered by the museum curators under the title “Ancient Figure”, presumably because, in contrast to *Wisdom of the Earth*, whose stone was carefully polished, it is fashioned of limestone and seems to proceed from an archaeological excavation. Its unfinished state is really not characteristic of Brancusi’s work, but it is nevertheless a product of the crucial period in the first decade of the 1910’s century during which the figures he sculpted preserved the static, timeless aspect of the block of stone from which they were carved.

The nude female figure, sitting with legs folded under, raises her arms in prayer. She is 6.5 cm wider and taller than *The Wisdom of the Earth*, according to Sidney Geist, who considers it a later, related work: having gone to her knees, she covers her bare breasts with her raised arms, clasped under her chin. But one might also consider this position as derived from a simpler movement in *The Prayer*, also completed in 1907: as with the former, the arms are already raised toward the chin and almost crossed, and she is kneeling. A simple repositioning upon her heels, conferring more stability, imparts her in attitude of resignation. The legs folded under the thighs from a horizontal base for the perfectly erect trunk ending in a large head, directly set into the shoulders. The facial expression is no longer that of *The Wisdom of the Earth*. The curators of The Art Institute of Chicago gave her a more vague title: *Ancient Figure*. Paleolog translated this a *Figură Bâtrână*, “Old Figure”. One might wonder whether he hadn’t mistaken his terms, since there is a more fitting equivalent in Romanian

adéquat en roumain du mot “ancienne”: “veche”. Pourquoi ne l’a-t-il pas appelée “Figura veche”? Polyglotte, Paleolog n’a certainement pas fait une erreur de traduction.

Bien qu’il ne se soit jamais expliqué sur cette appellation, il a probablement vu dans cette figure assise la position que les vieilles femmes, dans les villages d'autrefois, adoptaient tout naturellement pour se reposer devant leurs portes. On peut imaginer que c'est la raison pour laquelle il l'appelle «Figure vieille». Finalement, afin de souligner le caractère unique de *La Sagesse de la Terre*, l'historien de l'art roumain conclut: «En dehors de la discussion sur son authenticité<sup>38</sup>, la *Figure vieille* – il est facile de le constater – n'a rien en commun avec *La Sagesse de la Terre*, aucune trace de parenté»<sup>39</sup>.

Si la parenté de *La Sagesse de la Terre* avec la *Figure ancienne* peut se discuter, celle avec *Le Baiser* fait l'unanimité. Comme toute la série du *Baiser*, *La Sagesse de la Terre* fait partie des œuvres monolithiques, stables, dont les formes résultent d'un dialogue direct entre le sculpteur et la pierre. Contrairement à *La Sagesse de la Terre*, qui n'aura pas de variantes, *Le Baiser* restera pendant quarante ans un thème de réflexion pour Brancusi: il le reprendra à de nombreuses reprises en réduisant progressivement les traits anatomiques, à peine esquissés dans les premières variantes de 1907 et 1909, jusqu'à une épuration totale de la forme, qui deviendra signe. Car *Le Baiser*, tel que Brancusi l'a conçu dans un bloc de pierre, est le symbole de l'union de deux êtres qui dans leur étreinte forment une unité. Dans ce processus de transformation, l'artiste utilise également ce motif comme élément d'architecture, en l'intégrant dans *La Colonne du Baiser*, conçue pour le projet du *Temple de l'Amour*<sup>40</sup>, ou dans *La Porte du Baiser*, réalisée en Roumanie et inaugurée en 1938.

for the word “ancient”: “veche”. Why did he not name it “Figură veche”? A polyglot, Paleolog certainly hadn’t committed a translation error.

Although he never offered any explanation of the term, it is probable that he recognised in this sitting figure the position that old women, in the villages of yore, naturally assumed while resting before their front doors. One might suppose that this is why he named it “Old Figure”. Finally, to underscore the unique character of *The Wisdom of the Earth*, the Romanian art historian concludes: “Outside of the discussion of its authenticity<sup>39</sup>, *The Old Figure* – it is readily apparent – has nothing in common with *The Wisdom of the Earth*, no trace of kinship there”<sup>40</sup>.

If the relation between *The Wisdom of the Earth* and the *Ancient Figure* is fuel for conjecture, the kinship with *The Kiss* is universally acknowledged. Like the entire series of *The Kiss*, *The Wisdom of the Earth* is among the monolithic, stable words whose forms spring from an open dialogue between sculptor and stone. In contrast to *The Wisdom of the Earth*, which has no variants, *The Kiss* would for forty years remain a theme for reflection to Brancusi: he would pick it up a number of times, gradually reducing the anatomical features, barely suggested in the first variants of 1907 and 1909, to a complete purification of form, becoming a sign. For *The Kiss*, as Brancusi conceived it in a block of stone, is the symbol for the union of two beings who in their embrace form a unity. In that process of transformation, the artist also used this motif as an architectural element, by integrating it into *The Column of the Kiss*, conceived for the *Temple of Love* project<sup>41</sup>, or in *The Gate of the Kiss*, created in Romania and inaugurated in 1938.

À partir des années 1920, il se met à dessiner le motif du *Baiser*, qu'il utilise très souvent dans sa correspondance amoureuse<sup>41</sup> sous forme de frises ou de vignettes, comme une deuxième signature. Cette série, tout comme *La Sagesse de la Terre*, œuvre unique, est intemporelle et évocatrice d'une culture millénaire, dont Brancusi a eu une perception intuitive, et qu'il a eu le génie de s'approprier d'une manière totalement originale. Par un processus de libération de la forme, il revient à des archétypes connus, mais son but est tout simplement de transmettre «la joie» qu'il éprouve. Il désacralise les mythes, garde ses distances par rapport à toute intention religieuse, parce qu'il est fondamentalement attaché à une culture traditionnelle humanisante: il les rend ainsi accessibles et leur donne un caractère d'universalité.

From the 1920's onwards, he began drawing *The Kiss* motif, which he very often used in his love correspondence<sup>42</sup>, in the form of friezes or vignettes, as a second signature. This series, just like *The Wisdom of the Earth* – that unique work – is timeless and suggestive of a millenary culture of which Brancusi had an intuitive awareness and which he had the genius to make his own in an absolutely original manner. Through a process of freeing form, he returned to known archetypes, but his goal was very simply to convey the “joy” he felt. He de-sanctified the myths, while keeping his distances from any religious intention, for he was fundamentally attached to traditional humanising culture: thus he made them accessible and universal.

*Translated by Anna Tahinci*

## Notes:

- 1 "Cumintenia pamântului", *Universul*, 7 décembre 1910; cf. Pogorilovschi: "Cumintenia pamântului", *Cele din urmă și cele dinții*, Târgu Jiu, Editura Fundației "Constantin Brancusi", 2002, p. 188.
- 2 11. IV-V, 1910, dans se propres locaux, près de l'Hôtel de Ville de Bucarest.
- 3 Le premier *Baiser* qui se trouve dans la collection du Musée d'art de Craiova en Roumanie, figurant sous le titre *Fragment de chapiteau à l'exposition d'automne de la Société "Tinerimea artistică"*. 14.XI-XII.
- 4 Cf. Barbu Brezianu, "Receptarea lui Brancusi în cultura românească 1898-1914", *Constantin Brancusi, destinul postum*, Bucarest, Editura Ministerului de interne, 2002, pp. 28-85; Vasile Ravici, *Arta română*, Bucarest, 1910, mai-juin, p.55, note 64.
- 5 Alexandru Tzigara Samurcas, "Cronica artistică. Expoziția "Tinerimea artistică""", *Epoca*, Bucarest, 30 avril 1910 et *Convorbiri literare*, Iasi, avril 1910; c. f. B. Brezianu, *art. cit.*, p. 56.
- 6 Ioan Nicoară (pseudonyme littéraire de N. D. Cocea, 1880-1949), "Expoziția "Tinerimea artistică""", *Facla*, Bucarest, 10 mai 1910; c. f. B. Brezianu, *art. cit.*, p. 56.
- 7 Voir le livre d'Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc 1830-1892*, Bucarest, Meridiane, 1999 et surtout l'Annexe 12.
- 8 Lazăr Cosma, *Noua revista română*, Bucarest, 25 avril 1910; c. f. B. Brezianu, *art. cit.*, p. 55.
- 9 Theodor Cornel, «Îndrumări noi în artă cu prilejul expoziției soc. «Tinerimea artistică»», *Viața socială*, mai 1910.
- 10 Lettre de Cecilia Cutzescu-Storck à Brancusi, non datée après le 11 avril 1910, publiée dans *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, édition de Doina Lemny et Cristian-Robert Velescu, Bucarest, Humanitas, p. 181.
- 11 Lettre de Cecilia Cutzescu-Storck à Brancusi du 25 juin 1910, *Ibidem*, p. 182.
- 12 C. Brâncuși, Craiova, Ramuri, 1938: *A doua carte despre C. Brâncuși*, Craiova, Ramuri, 1944; C. Brâncuși, Bucarest, Forum, 1947.
- 13 *Tineretea lui Brâncuși*, Bucarest, Editura Tineretului, 1967.
- 14 *Op. cit.* p. 209-210.
- 15 S. Geist, *A Study of the Sculpture*, New York, Hacker Art Books, 1983, p. 162.
- 16 Sidney Geist, "La Sagesse or Cumintenia pamântului?", *Constantin Brancusi*, catalogue de l'exposition Städtische Kunsthalle Mannheim, 1976, pp. 91-99.
- 17 Cette photo est reproduite à la page 24 de son ouvrage *A Study of the Sculpture*, New York, Hacker Art Books, 1983.
- 18 Barbu Brezianu n'évoque ce buste, ni n'en publie la photographie, dans aucune des éditions successives de la biographie de Brancusi, en roumain (*Opera lui Constantin Brancusi în România*, Bucarest, Editura Acadmiei, 1974), en anglais (*Brancusi in Romania*, 1976) et en français (*Brancusi en Roumanie*, Bucarest, All, 1998).
- 19 Plusieurs échanges de courtier que nous avons eus avec Sidney Geist et dernière conversation à Paris du 14 novembre 2003.
- 20 Voir *The Kiss*, New York, Harper and Row, 1978.
- 21 «Le Baiser: Thèmes. Variations», *Le Baiser*, Les Carnets de l'Atelier Brancusi, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1999, p. 31.
- 22 Voir B. Brezianu, *op. cit.*, p. 123.
- 23 "Essai sur la Sagesse de la terre", Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou, Constantin Noica, *Brancusi*, introduction, témoignages, Paris, Arted, 1982, p. 75.
- 24 C. Noica, *art. cit.* p. 78.
- 25 Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși inițiatul*, Bucarest, Editis, 1993, p. 54.
- 26 Voir notre article: "La bibliothèque de Brancusi", *L'Atelier de Brancusi. La collection*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1977, p. 232-240 et liste 241-249.
- 27 Henri-Pierre Roché, "Souvenirs sur Brancusi", *L'Œil*, 1957, p. 16.
- 28 La traduction en français du livre: *Le poète tibétain Milarépa: ses crimes, ses épreuves, son nirvana* de Jacques Bacon a été publiée à Paris en 1925, et donc Brancusi n'a pas pu lire le livre avant cette date.
- 29 *Art. cit.*, p. 92.
- 30 Interview dans *L'Écho de Paris* en 1891, cité par Françoise Cachin dans *L'Œil*, octobre 2003, p. 48.
- 31 S. Geist, *art. cit.*, p. 95.
- 32 Une petite partie commentée par nous dans *La Dation Brancusi, dessins et archives*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003. Tous les écrits en roumain du sculpteur ont été publiés à Bucarest, Humanitas en 200, sous le titre de *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească* (édition de Doina Lemny, Cristian-Robert Velescu).
- 33 V. G. Paleolog, *Tineretea lui Brâncuși*, Bucarest, Editura Tineretului, 1967, p. 193.
- 34 *Ibidem*, p. 197.
- 35 C. Noica, "Essai sur La Sagesse de la Terre" dans op.cit. note 21; I. Pogorilovschi, "Cumintenia pământului – o enigmă?", *Cele din urmă și cele dinții*, Târgu-Jiu, editura Fundației "Constantin Brâncuși", 2002; Cristian-Robert Velescu, op. cit., p. 55, dans son commentaire sur un fragment du *Banquet de Platon*: "Ainsi, à la lecture de Platon, on apprend que l'homme était le fils du Soleil, la femme, le fruit de la Terre et le troisième genre humain, l'hermaphrodite, le fruit de la Lune, qui se nourrit du Soleil et de la Terre. Il est donc naturel qu'après la division de l'être hermaphrodite dans ses parties composantes, le mâle revienne au Soleil et la femelle revienne à la Terre".
- 36 Comparaison signalée par George Uscatescu dans la préface à l'édition roumaine (publiée aux éditions Meridiane à Bucarest en 1985, p. 9) de son ouvrage: *Brancusi y el arte del siglo*, Madrid, Instituto Editorial Reus, s. d.
- 37 Voir S. Gest, *art. cit.* note 10, p. 99.
- 38 V. G. Paleolog fait probablement allusion au refus de Brancusi de reconnaître en 1955 la paternité de cette œuvre.
- 39 V. G. Paleolog, *op. cit.* p. 64.
- 40 Projet jamais réalisé.
- 41 Il l'utilise particulièrement dans presque toutes les lettres qu'il envoie de New York à Marthe Lebherz en 1926 et aussi dans celles envoyées à Vera Moore à partir de 1933, comme nous le signalons dans le catalogue de *La Dation Brancusi, dessins et archives*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2003, pp. 212, 213, 214, 219.

## Notes:

- 1 «Cumintenia pământului», *Universul*, December 7 1910; cf. Pogorilovschi: «Cumintenia pământului», *Cele din urmă și cele dintrii*, Târgu Jiu, Editura Fundației «Constantin Brâncuși», 2002, p. 188.
- 2 The first version of *The Kiss*, now in the collection of Craiova Museum of Art in Romania, exhibited under the title *Capital Fragment* at the autumn exhibition of the Tinerimea artistică Society: 14.XI-XII.
- 3 II.IV-V, 1910, in his own premises, near Bucharest city hall.
- 4 See Barbu Brezianu, «Receptarea lui Brâncuși în cultura românească 1898-1914», *Constantin Brâncuși, destiml postum*, București, Editura Ministerului de interne, 2002, pp. 28-85; Vasile Ravici, *Arta română*, București, 1910, mai-iunie, p. 55, note 64.
- 5 Alexandru Tzigara-Samurcaș, «Cronica artistică. Expoziția „Tinerimea artistică”», *Epoca*, București, April 30 1910 and *Convergiri literare*, Iași, April 1910; cf. B. Brezianu, article *Ibid.*, p. 56, note 65.
- 6 Ioan Nicoară (literary pseudonym of N. D. Cocea, 1880-1949), «Expoziția „Tinerimea artistică”», *Facla*, București, May 10, 1910; cf. Brezianu, article *Ibid.*, p. 56.
- 7 See Adrian-Silvan Ionescu's book, *Învățământul artistic românesc 1830-1892*, București, Meridiane, 1999, especially Annex 12.
- 8 Lazăr Cosma, *Noua revistă română*, București, April 25 1910; cf. B. Brezianu, article *Ibid.*, p. 55.
- 9 Theodor Cornel, «Indrumări noi în artă cu prilejul expoziției soc. „Tinerimea artistică”, *Viața socială*, May 1910.
- 10 Letter from Cecilia Cutescu-Storck to Brancusi, maybe after 11 April 1910, published in *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, edited by Doina Lemny and Cristian-Robert Velescu, București, Humanitas, p. 181.
- 11 Letter from Cecilia Cutescu-Storck to Brancusi, 25 iunie [1910]. *Ibidem*, p. 182.
- 12 C. Brâncuși, Craiova, Ramuri, 1938; *A doua carte despre C. Brâncuși*, Craiova, Ramuri, 1944; C. Brâncuși, București, Forum, 1947.
- 13 *Tineretea lui Brâncuși*, București, Editura Tineretului, 1967.
- 14 *Ibid.*, pp.209-210.
- 15 S. Geist, *A Study of the Sculpture*, New York, Hacker Art Books, 1983, p. 162.
- 16 Sidney Geist, *The Wisdom or Cumintenia pământului?*, *Constantin Brancusi*, Catalogue of the exhibition to the Städtische Kunsthalle of Mannheim, 1976, pp.91-99.
- 17 This photo is reproduced page 24 in his book *A Study of the Sculpture*, New York, Hacker Art Books, 1983.
- 18 Barbu Brezianu neither mentions this bust, nor publishes its photograph in any of the successive editions of Romanian-language biography of Brancusi (*Opera lui Constantin Brâncuși în România*, București, Editura Academiei 1974), in English (*Brancusi in Romania*, 1976) or in French (*Brancusi en Roumanie*, București, All, 1998).
- 19 Several letters from Sidney Geist and our last conversation in Paris on November 14, 2003.
- 20 See *The Kiss*, New York, Harper and Row, 1978.
- 21 «Le Baiser: Thèmes. Variations», *Le Baiser*, Les Carnets de l'Atelier Bancusi, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1999, p. 31.
- 22 See. B. Brezianu, *Ibid.*, p.123.
- 23 «Essai sur la Sagesse de la Terre», Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou, Constantin Noica, *Brancusi, introduction témoignages*, Paris, Artes, 1982, p.75.
- 24 C. Noica, *Ibid.* p. 78.
- 25 Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși inițiatul*, București, Editis, 1993, p.54.
- 26 See Doina Lemny «La bibliothèque de Brancusi», *L'Atelier de Brancusi. La collection*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1977, pp. 232-240 and list pp. 241-249.
- 27 H. P. Roché, «Souvenirs sur Brancusi», *L'Œil*, 1957, p.16.
- 28 The French translation of this book: Le poète *Milarepa: ses crimes, ses épreuves, son nirvana*, by Jacques Bacon was published in 1925, Brancusi could thus not have read it before then.
- 29 Article *Ibid.* p.92.
- 30 Interview in *L'Écho de Paris*, 1891, quoted by Françoise Cachin in *L'Œil*, October 2003, p. 48.
- 31 S. Geist, article *Ibid.* p. 95.
- 32 A small section with our comments in *Dation Brancusi dessins et archives*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003. All of the sculptor's writings in Romanian were published in Bucharest, Humanitas, 2004: *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească* (edited by Doina Lemny, Cristian-Robert Velescu).
- 33 V.G. Paleolog, *Tineretea lui Brâncuși*, București, Editura Tineretului, 1967, p. 193.
- 34 V.G. Paleolog, *op. cit.* p. 197.
- 35 C. Noica, «Essai sur la Sagesse de la Terre» in *Ibid.*, note 21; I. Pogorilovschi, «Cumintenia pământului – o enigmă?», *Cele din urmă și cele dintrii*, Târgu-Jiu, editura Fundației «Constantin Brancusi», 2002; Cristian Robert Velescu, *Ibid.*, p.55 in his commentary upon a fragment of Plato's Banquet: «Thus, reading Plato, one learns that man was the son of the Sun, woman the fruit of the Earth, and the third gender, the human, the hermaphrodite, the fruit of the Moon, nourished from the Sun and the Moon. It is thus natural that after the division of the hermaphrodite being into its component parts the male return to the Sun and the female return to the Earth».
- 36 A similarity noted by George Uscatescu in the preface to the Romanian edition (published by Meridiane in Bucharest in 1985, p.9) of his work, *Brancusi y el arte el siglo*, Madrid, Instituto Editorial Reus. s.d.
- 37 See S. Geist, article *Ibid.*, note 10, p.99.
- 38 V.G. Paleolog is probably referring here to Brancusi's 1955 refusal to recognise his authorship of this piece.
- 39 V.G. Paleolog, *Ibid.*, p. 64.
- 40 A project never completed.
- 41 He used it in almost all the letters he sent to New York to Marthe Lebherz in 1926 and also in those sent to Vera Moore from 1926, as we point out in the catalogue to *La Dation Brancusi, dessins et archives*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, pp. 212, 213, 214, 219.

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**LEMNY, DOÏNA**

**Brâncuși : Cumințenia Pământului - operă unică  
= La Sagesse de la Terre - une œuvre unique = The  
Wisdom of the Earth - a unique work / Doina Lemny.  
- Târgu Jiu : Editura Brâncuși, 2018**

ISBN 978-606-94226-8-7

730

**Copyright:**

© Succesiunea Brâncuși

© Visarta, București

© ADAGP, Paris

*Pre-press & print:*



**S.C. TIPOGRAFIA PROD COM S.R.L.**

Târgu-Jiu, Gorj, str. Lt. Col. Dumitru Petrescu, nr.20

*Tel.* 0253-212.991, *Fax* 0253-218.343

*E-mail:* tipografia.prodcom@gmail.com

*Cumințenia pământului*, operă unică, evocă imagini atemporale aparținând unei culturi milenare pe care Brâncuși a intuit-o și pe care a avut geniul să și-o însușească într-un mod cu totul original.

*La Sagesse de la Terre*, œuvre unique, est intemporelle et évocatrice d'une culture millénaire, dont Brancusi a eu une perception intuitive, et qu'il a eu le génie de s'approprier d'une manière totalement originale.

*The Wisdom of the Earth* – that unique work – is timeless and suggestive of a millenary culture of which Brancusi had an intuitive awareness and which he had the genius to make his own in an absolutely original manner.

ISBN: 978-606-94226-8-7

